Münster 1936 No 72 Phil DiSS

Germanistik

Die deutsche Kurzgeschichte

Wurzeln und Wesen einer neuen literarischen Kunstform

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Hans-Adolf Ebing

aus Essen

1936

DRUCK: HEINRICH PÖPPINGHAUS O. H.-G., BOCHUM-LANGENDREER.

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Oktober 1935.

Dekan: Herr Prof. Dr. Trier.
Referent: Herr Prof. Dr. Günther Müller.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem Lehrer
Herrn Oberstudiendirektor Fritz Meese
in Dankbarkeit

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547203_0127

Die deutsche Kurzgeschichte.

Wurzeln und Wesen einer neuen literarischen Kunstform.

„Nicht der Wille, nicht einmal die Sehnsucht vermögen die schöpferische Umgestaltung zu leisten, sondern nur das gewandelte Sein."

Hans Franck
(Deutsche Erzählkunst, S. 66).

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 1

Einleitung: 1. Die angelsächsische short-story und die deutsche Romantik 4
Die Vorläufer Geoffrey Chaucer und John Gower — E. A. Poe als Begründer der short-story — E. A. Poe als Epigone E. T. A. Hoffmanns — Short-Story-Charakter einiger Novellen des Dekameron.

2. Maupassant und Tschechow 20
Maupassant und Tschechow als Brücke der short-story nach Europa — Anton Pawlowitsch Tschechow — Maupassant und Tschechow in der deutschen Vorkriegspresse — Tschechow als Impressionist und seine europäischen Verwandten — Guy de Maupassant — Maupassant und das Reisen — Maupassant im Banne Poes — Das Gedicht in Prosa — Tschechow als Schüler Maupassants — Tschechow und Maupassant als Schüler Turgenjews — Tschechows weltanschauliches Credo — Summarium.

Kapitel I: Die zeitgenössische Kurzgeschichte in Deutschland 29
Deutsche Boccaccio-Renaissance und Formsehnsucht — Verbreitung des Terminus „Kurzgeschichte" im deutschen Schrifttum — Kurzgeschichten deutscher Autoren — Kurzgeschichte und Reportage — Neuausgaben alter Kleinepik — Eine Rundfrage an deutsche Autoren der Kurzgeschichte — Tabellarische Übersicht zum Ergebnis der Rundfrage — Kommentar des

Rundfrageergebnisses — Auszüge aus den Rundfrageantworten.

Kapitel II: Hans Franck 63
Die beiden Sammlungen „Regenbogen" und „Zeitenprisma" — Die deutsche Erzählkunst — Die 88 Kurzgeschichten aus Regenbogen und Zeitenprisma in tabellarischer Übersicht nach Kategorien, Inhalt etc. — Franck im Gegensatz zu Maupassant und Tschechow — Deutsche Menschen in deutscher Landschaft bei Franck — Francks ländliche Verwurzelung — Anthropomorphisierung bei Franck — Naturbeschreibung bei Franck — In Handlung aufgelöste Beschreibung — Tempus als Distanzierungsmittel — Haupt- und Nebenpersonen und Gewichtsverteilung — Dialog und Redearten bei Franck in tabellarischer Übersicht — Indirekte Rede, direkte Rede und Dialog — Erlebte Rede — Indirekte und erlebte Rede als impressionistische Ausdrucksformen und ihr Vorkommen bei Franck — Parabasis und Entschleierung der Komposition bei Franck — Quellen und Motivangaben — Sprachmischung und Archaismen im Dienste der Präzision — Er- und Ich-Form — Anekdotische Kulmination — Das entscheidende Ereignis als Höhepunkt und Symbol — Eingriff einer höheren Macht — Geistig-sittlicher Wendepunkt — Die Lösung bei Franck — Die Titel — Der Franckschе Numerus und die Bedeutung des ersten Satzes mit einer Erläuterung — Verseinschübe — Lyrische Erhöhung der Prosa — Hans Francks nordische Spätreife.

Kapitel III: Versuch einer Abgrenzung und Begriffsbestimmung der Kurzgeschichte . . . 131
Einleitung — Angelsächsische Theorien der short-story — Deutsche Theorien der short-story — Deutsche Theorien der Kurzgeschichte — Kurzgeschichte und Novelle

— Deutsche Novellentheorien seit Fr. Schlegel — Wandlung des deutschen Novellenbegriffs — Definitionen der Anekdote — Roman und Episode — Deutsche Prosazersetzung und Gedicht in Prosa — Romanisches und deutsches Formgefühl — Weltanschauliche Wertung der Kurzgeschichte — Definition der Kurzgeschichte.

Anhang (Anmerkungen) 163

Register 169

Graphische Darstellungen und Tafeln im Text.

Strukturkurven von 5 Novellen des Dekameron . . . 17
Ergebnis der Rundfrage. Tafel I 42
Graphische Darstellung aus einer Rundfrageantwort . 48
Die 88 Kurzgeschichten aus Regenbogen und Zeitenprisma nach Kategorien, Inhalt etc. Tafel II 73
Die 88 Kurzgeschichten aus Regenbogen und Zeitenprisma nach Redeformen und Tempuswechsel. Tafel III . . 111
2 Notenbilder zu Sprachrhythmus und Klangfarbe Franksscher Darstellung 68
Notenbild zu 2 Anfängen einer Franckschen Anekdote . 128

Vorwort.

Seit Paul Ernst vor ungefähr 30 Jahren zum ersten Mal die zunehmende Zersetzung der romanischen Novelle als strenge Kunstform in Deutschland beobachtete und die neuklassische Schule unter Anspannung bester Kräfte ihre Rettung in letzter Minute versuchte, nimmt die Zahl derjenigen bis zum heutigen Tage ständig zu, die einer verlorengegangenen Kunst der Novelle nachtrauern, die in gründlichen Arbeiten zu den Wurzeln der altitalienischen Novellistik vordringen, um dadurch Aufbauarbeit nach ihrem Sinne zu leisten. Aber es sind daneben nicht wenige Stimmen, die immer vernehmlicher von der Novelle als einer undeutschen Angelegenheit reden, die zur Besinnung mahnen und das Unheil verkünden, das der deutschen Literatur aus der Übernahme dieser wesensfremden Form erwuchs. Und wenn endlich Hans Franck 1922 in seiner „Deutschen Erzählkunst" die urdeutschen Formgesetze Kleistscher „Novellistik" den romanischen Nachäffereien eines Paul Heyse gegenüberstellt, scheint die Zeit reif, daß auf deutschem Boden eine wesenseigne epische Kleinkunst aufblühe. Als solche „deutsche Novelle" will der Verfasser die Kurzgeschichte aufgefaßt wissen, die, äußerlich der Novelle oft bis aufs Haar gleich, innerlich ihr so wesensfremd ist, wie die Polaritäten der Vollendung und Unendlichkeit sich gegenüberstehen.

Diese Untersuchung befaßt sich als erste überhaupt mit der deutschen Kurzgeschichte. Es ist klar, daß durch solchen Mangel jeglicher Vorarbeit der Verfasser bis zu den Wurzeln der epischen Kleinformen überhaupt vorstoßen mußte, wenn auch unmöglich in dieser Arbeit Raum für alle sich ergebenden Zusammenhänge und Ursächlichkeiten ist. Die vollständige, historische und literarsystematische Darstellung des Phänomens „Kurzgeschichte" würde den Rahmen einer Dissertation sprengen. Allein die gründliche Auseinandersetzung mit den uralten epischen Kleinformen des Märchens, der Fabel, der Legende und schließlich der altitalienischen Novelle in Richtung Kurzgeschichte, die über die deutsche Fazetie, über Abra-

ham a Santa Clara und später Romantik und Klassik führende Linie, das Problem Kleist etc. etc. ergäben ein Kompendium, ein Handbuch, aber keine Dissertation. Damit ist zugleich die für den Verfasser schwierige Lage charakterisiert, in der er sich notwendige Beschränkungen auferlegen mußte, manches Historische garnicht aufrollen durfte, anderes nur essayistisch behandeln konnte. Diese anfängliche wissenschaftliche Essayistik bittet der Verfasser ihm zugute zu halten, im Hinblick auf die Fülle des Materials und die Unmöglichkeit lückenloser Darstellung. Möge das, was hier schließlich gesagt wird, den Grund legen zu einer weiteren, gründlicheren Bearbeitung, zu der mit der Umreißung der zeitgenössischen Kurzgeschichte der Ausgangspunkt vorhanden ist.

Die Rechtfertigung zu seinem Thema darf der Verfasser daraus ableiten, daß der Terminus „Kurzgeschichte" in vielfältigstem Sinne seit rund 15 Jahren in Zeitschriften-Aufsätzen, als Aushängeschild der Zeitungsfeuilletons, aber auch in größeren literaturgeschichtlichen Arbeiten auftaucht, wie an anderem Orte näher ausgeführt. Im Gebrauch des dichterischen Schrifttums erscheint er in letzter Zeit in vielfältigster Bedeutung, wie ähnlich etwa der Terminus „Novelle" häufig mit naiver Ahnungslosigkeit gehandhabt wird. Bei solcher Lage der Dinge und auch weil vorläufig der so wichtige Abstand noch fehlt, war es unumgänglich, die lebende Produktion durch ein Rundschreiben zu befragen. Es sei an dieser Stelle den Einsendern der Antworten gedankt, die dadurch wesentlich an dieser Arbeit mithalfen, besonders aber auch dem Landesleiter der Reichsschrifttumskammer, Herrn Felix W. Beielstein, der durch seine Fürsprache zum Erfolg der Rundfrage, die nahezu hundertprozentig beantwortet wurde, viel beigetragen hat. Die Namen der 47 Einsender sind an anderem Orte innerhalb der Arbeit aufgeführt.

Eben weil am häufigsten der Terminus „Kurzgeschichte" im Gebrauch der Zeitungen anzutreffen war, lag es für eine Untersuchung nahe, die Presse auch zum Ausgangspunkt der Arbeiten zu machen. So geschah es, und die ursprüngliche Formulierung des Themas lautete: „Die Kurzgeschichte in der modernen Presse". Während der Vorarbeiten aber mußte der Verfasser mit unmißverständlicher Deutlichkeit erkennen und dazu trugen nicht zum geringsten die Unterredungen mit Schriftleitern und Verlagsleitern der größten deutschen Zeitungs- und Korrespondenzunternehmen, sowie mit Prof. Dovifat vom deutschen Institut für Zeitungskunde bei - daß Literatur

im Bereich der Presse eine Angelegenheit nur für den Wirtschaftler, nicht aber für die Literaturwissenschaft ist. Solange man größtenteils in der Presse noch den Warencharakter der Zeitung betont und eine eigentliche Gestaltung ablehnt, den Gedanken einer Beeinflußbarkeit, d. h. kulturellen Hebung, des Lesers belächelt ist das Zeitungsfeuilleton eben im Rahmen solcher Arbeit undiskutabel. Die NS.-Presse wird hier erst langsam Wandel schaffen müssen. Es wäre gewiß kein Schaden, wenn auf dem Gebiet der Zeitung einem Manchestertum Einhalt geboten würde, wie es heute bereits versucht wird. Am traurigsten in dieser Beziehung sieht es mit der geistigen Not aus, die durch die Korrespondenzen verursacht ist, die den Schriftsteller tatsächlich, wie dies auch aus den Antworten hervorgeht, zum Schreibsklaven im Dienste um das tägliche Brot erniedrigen. Die besondere materialistische Note einer letztgehabten Unterredung mit dem Verlagsdirektor eines größten deutschen Verlags- und Korrespondenzunternehmens ließ den Verfasser schließlich ganz von der Presse abrücken. Es soll kein Zweifel möglich sein: Mit der amerikanischen short-story, die ein typisches Magazinprodukt ist, hat die künstlerisch vollwertige Kurzgeschichte, die allein dieser Arbeit zugrundeliegt, nur insoweit technisch zu schaffen, wie dies aus der Einleitung hervorgeht. Nicht aber ist sie deren deutsche Schwester. Die zeitungsübliche Gleichsetzung von „Skizze" und „Kurzgeschichte" beleuchtet am besten die Atmosphäre der Redaktionsstuben, in der es noch von Naturalismus und Impressionismus geistert. Es ist dem Verfasser hoffentlich gelungen, auch diese Gegensätzlichkeit, die am sinnfälligsten im „Gedicht in Prosa" in Erscheinung tritt, herauszustellen.

Hans Franck aber, dem Schöpfer neuer deutscher Kunstform, dem Kämpfer für echt deutsche Gesetzlichkeit in der Erzählkunst zu einer Zeit unserer kulturell tiefsten Erniedrigung, in der er mit solchem Streben nur auf eine verjudete und westlich-östlich versklavte Literatur- und Kritikergeneration stieß, gebührt für seine freundliche und rückhaltlose Hilfe an dieser Stelle der ganz besondere Dank des Verfassers, dem seine Kunst und sein Urteil in vielen Stücken zum Wegweiser geworden ist.

EINLEITUNG.

1. Die angelsächsische short-story und die deutsche Romantik.

Es wäre engstirnig und würde von grenzenlosem Unverständnis kultureller und literarischer Lebensvorgänge zeugen, wenn man hier anläßlich einer Untersuchung über die Kurzgeschichte den „roten Faden" der Entwicklung aus dem feinen Gewebe heraustrennen wollte, das erst als Ganzes die Literatur einer Nation oder in gewissem Sinne die Literatur der Welt ausmacht. Es ist unsinnig, zu sagen: „Hier und nirgend sonst sind die Quellen, ist Heimat und Ausgangspunkt der und der literarischen Form oder Gattung zu suchen. Auf diesem oder jenem genau abgesteckten Wege hat sie ihren Lauf um die Welt oder auch in einer bestimmten Nation genommen". Exemplifiziert wird das an der Novelle. Sicher hatte man schon früh über die Zusammenhänge altitalienischer Novellistik mit dem Orient gewußt, aber wesentlich neu war doch am Ausgang des 19. Jahrhunderts die Beleuchtung der griechischen Novellistik durch Erwin Rohde[1]).

So verzweifelt es wäre, die Ausschließlichkeit und Unanfechtbarkeit einer Linie Boccaccio — deutsche Romantik — Amerika (Poe) — Frankreich (Maupassant) — Rußland (Tschechow) — schließlich Deutschland des beginnenden 20. Jahrhunderts proklamieren zu wollen und zuguterletzt in der These zu gipfeln: ohne short-story keine deutsche Kurzgeschichte! — so fruchtlos wäre es, nach allen Seiten zu lavieren und den Versuch zu machen, die vielerlei Einflüsse und Strömungen unter einen Generalnenner bringen zu wollen. Noch heute spielen die beiden Begriffe „short-story" und „Kurzge-

1) Prof. Dr. Erwin Rohde, „Kleine Schriften, Beiträge zur Geschichte des Romans und der Novelle, zur Sagen-, Märchen- und Altertumskunde", Tübingen und Leipzig, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1901 — oder in knappster Darstellung: „Verhandlungen der 30. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner in Rostock vom 28. September bis 1. Oktober 1875", B. G. Teubner, Leipzig, 1876, darin ein Vortrag Rohdes: „Über griechische Novellendichtung und ihren Zusammenhang mit dem Orient".

schichte" im deutschen Schrifttum in gewissem Maße durcheinander, wie dies im Kapitel „Definition" gezeigt wird und auch aus einzelnen Antworten auf die Rundfrage hervorgeht, obwohl diese Begriffsvertauschung gegenüber der Zeit vor etwa 15 Jahren längst nachgelassen hat. Man spürt scheinbar allgemein, daß die künstlerisch wertvolle Kurzgeschichte sich längst von der halbkünstlerischen short-story freigemacht hat. Das Amerika des 19. Jahrhunderts aber hat durch die short-story das Europa der Jahrhundertwende befruchtet, und es darf uns solcher „Amerikanismus" keinen Augenblick irritieren oder abschrecken, wenn wir die klare Tatsache ins Auge fassen, daß der große „Innovator" der jungen amerikanischen Literatur, der „Inventor" der short-story, ein Epigone deutscher E. T. A. Hoffmann-Romantik ist und daß so letztlich wieder deutscher Geist ins Mutterland zurückkehrt, etwas getrübt zwar und etwas fremd, aber doch im Wesenskern unverkennbar und darum auch bald von allen Schlacken befreit, wie in der rein deutschen Kunst Hans Francks. Wie sehr eine fremde Beeinflussung nach kurzer Zeit der Selbstaufgabe nur technisch-formaler Natur geblieben ist, wird nur der ermessen, der die Verwurzelung aller deutschen Kleinepik von heute immer wieder und trotz allem in Hebel, Kleist, aber auch in der Hoffmann-Romantik erkannt hat. Und deshalb mußte gerade unsere deutsche Kurzgeschichte etwas von der angelsächsischen, romanischen oder slavischen elementar Verschiedenes werden. Es ist der unverkennbar deutsche Zug ins Amorphe, Schicksal auch des Formwillens der Romantik, in stetem Kampf mit der fast noch stärkeren Sehnsucht nach Form, der uns die ursprüngliche Ausbildung der Kurzgeschichtentechnik versagte.

Geoffrey Chaucer[2]) (1340—1400) ist der erste angelsächsische Vorfahr der short-story. Es ist sein Verdienst, die Erzählkunst seiner Tage vom Spielmannsniveau ins Künstlerische gehoben zu haben[3]). Als er sich in der 3. Periode seines Schaffens (1384—1400) von der rein imitatorischen Stufe im Nachtrab der Franzosen (bis 1372) und der Italiener (1372—84) zu eigener Art gefunden hat, legt er in den "Canterbury Tales" einen rahmengefaßten Zyklus von 24 Novellen nieder, der über vorliegende exempla[4]), Fabeln, Parabeln und die Erzählungen

2) Gesamtverdeutschung von A. v. Düring, 3 Bände, Straßburg, 1883—87.

3) Henry Seidel Canby, "The short story in English", New York, Henry Holt and Company, 1909: S. 68 "With him (Chaucer), English story-telling left the Latin road at last."

4) Die frühesten „Exempla" sind in den buddhistischen „Jatakas" (ungefähr 400 v. Chr.) enthalten. Chaucer haben die „Parabolae et Fabulae" von Odo of

des Decamerone hinaus eine steigende Aufmerksamkeit an der Charakteristik der Personen zu erkennen gibt. Die Novellen bis auf 2 prosaische — sind von Pilgern auf der Wallfahrt zum Grabe des hl. Thomas von Canterbury in 10- oder 8-silbigen Reimversen erzählt, wodurch „Rahmen" und „Gesellschaft" im Sinne der Frührenaissance gegeben sind. Die dabei eingangs jeder Geschichte gemachten brillanten Abstecher ins Satirische und Belehrende sind auf exempla und deren lehrhaften Ton zurückzuführen.

Nachdem die Kirche — zuerst in Frankreich in dem «conte dévot», dann in England — der literarischen Fixierung und Formulierung kurzer Geschichten durch Chrestomathien und Legendensammlungen größte Dienste getan hatte, ist seit Chaucer das Eindringen profaner Literatur stetig steigend[5]). Und während es der Heiligenlegende und dem mittelalterlich-lateinischen Exemplum immer nur auf den wunderbaren Vorgang ankommt, nimmt bei Chaucer daneben die Charakteristik seiner Personen breiten Raum ein. Der Leser wird durch die Einleitungen Chaucers vorbereitet, ihm werden die psychischen Komponenten zum schließlichen Ausgang an die Hand gegeben — für das England Chaucers ein Fortschritt, für uns, auch im Rückblick auf die tiefe Seelenkunde Boccaccios, eine der Fehlerquellen, die niemals aus der Kleinepik auszumerzen sein werden.

Hier zeigt sich schon eine in der Folge immer mehr ausgeprägte Wesensverschiedenheit von romanischer Erzählkunst. Boccaccio gibt rein gegenständlich heiter-klaren Bericht, Chaucer motiviert, hintermalt, schweift ab, moralisiert, reflektiert. In der 9. Novelle des 7. Tages des Decamerone erzählt Boccaccio die Geschichte vom verzauberten Birnbaum[6]), die Chaucer in seinem fabliau vom "Credulous January and his unfaithful May" umgestaltet. Das Resultat ist folgendes: Das ganze fabliau ist bei Chaucer 1174 Zeilen lang. Bis Zeile 22 geht der übliche Auftakt eines fabliau in französischer Manier. Von Zeile 23 bis 148 folgt eine Satire auf die Ehe. Von dort bis Zeile 446

Cheriton und die lateinischen Exempla des französischen Bischofs Jacques de Vitry vorgelegen, ferner vor allem die „Gesta Romanorum".

5) Gewiß machen auch die oben genannten Jacques de Vitry und Odo of Cheriton solche Abstecher.

6) „Der verzauberte Birnbaum" — „Lydia, die Frau des Nikostratus, liebt den Pyrrhus, welcher, um es glauben zu können, drei Dinge von ihr fordert, die sie alle vollbringt; überdies ergötzt sie sich mit ihm in Gegenwart des Nikostratus, und redet diesem ein, es sei nicht wahr, was er mit Augen sähe." Boccaccio, Gesammelte Werke, a. a. O.

erstreckt sich ironisierender Dialog im Dienst der Charakteristik des Helden und seiner Narrheit. Erst ab Zeile 446 beginnt die Handlung Boccaccios, für die also die restlichen 728 Zeilen verbleiben. 424 Zeilen kommen somit auf alleinige Rechnung Chaucers, und in ihnen ist alles das enthalten, was ihn von romanischer Erzählkunst scheidet.

Auch John Gower (1330—1408) mit seiner "Confessio amantis", 1493 als erste englische Novellensammlung von Caxton gedruckt, bleibt letztlich im exemplum stecken. Der Autor bekennt einem Priester der Venus, daß er liebt. Dieser aber hält ihm in beispielhaften Geschichten die Gefahren der Liebe vor Augen, die Sünden der Sinne und die 7 Todsünden: Stolz, Neid, Zorn, Trägheit, Habsucht, Völlerei und Wollust.

Chaucer und Gower gaben den ersten Impuls auf angelsächsischem Boden zur Sprengung der moralisch-lehrhaften Fesseln, in die die Literatur ihrer Tage durch Klerus und religiös-sittliche Anschauungen geschlagen war [7]). Von ihnen ist ein weiter Weg zur modernen short-story. Die italienische Novellenwoge, die über England hinwegbraust, führt außer ungezählten Nachahmungen zu einem pompösen Euphuismus (der einzige Nutznießer ist das Drama Shakespeares, Lieblingsbeispiel für alle Verfechter des dramatischen Charakters der Novelle), verliert sich über die Elisabethanische Novelle, schwillt zur drei- und vierbändigen gleichsam ausgestopften Novelle an und mündet zum Bestteil im Meer der moralischen Wochenschriften [8]), in der puritanischen Fortsetzungsnovelle ohne Ende.

Werner Mahrholz (a. a. O.) sieht die Sachlage richtig und trifft das für diese Untersuchung entscheidende Moment, wenn er im Kapitel über die Ahnherren der Neu-Romantik in Europa, S. 103, schreibt: „Neben diesen französischen Ahnherren der Neu-Romantik wirken auf die deutsche Bewegung doch auch einige angelsächsische Schriftsteller: die Amerikaner Edgar

---

7) Canby, a. a. O., S. 347: "Afterwards, Chaucer took these medieval fashions, and gave spirit and humanity to all of them, so that his Canterbury stories are wholly English, even though most of the plots, all of the types, and half of the style came from France, Italy, or or the Latin literature of the church . . . . he became the first Englishman to lift the short-story kind above reproach of triviality. . . . . His fabliaux and other stories became a new genre, unequaled in any earlier literature . . . ." etc.

8) Magazine in England um 1750 mit moralischen Erzählungen: "The Spectator" — "Mists Journal" — "History of Apparations" — "The Ladies Magazine" — "The Weekly Magazine and Literary Review" — "The Weekly Magazine, or Edingburgh Amusement" — "The Monthly Miscellany".

Allen Poe . . . So kehren auf dem Wege über Amerika Anregungen der deutschen Romantik, wie sie besonders E. T. A. Hoffmann, der einzige deutsche Romantiker von Weltgeltung, gegeben hatte, nach Deutschland zurück."

E. A. Poe [9]) (1809—1849) ist für die Kurzgeschichte indirekt, für die Short-story direkt von so ausschlaggebender Wichtigkeit, daß ihm in dieser Arbeit besonderer Raum gewährt werden muß [10]). Unter den amerikanischen Klassikern Irving, Cooper, Longfellow und Hawthorne ist er eine in jeder Beziehung isolierte Persönlichkeit, dessen literarisches Schaffen ohne die besonderen, wenn auch uneingestandenen Beziehungen zur deutschen Romantik undenkbar wäre. Welche Stellung die englische und amerikanische Literargeschichte Poe zur short-story anweist, mag hier einführend aus einigen Zitaten erhellen. Grundlegend ist hier das literatursystematische Werk von Prof. Bliss Perry "A study of prose fiction" [11]), auf das die nachfolgenden Autoren im wesentlichen aufbauen.

In dem 1931 in Neuauflage bei Peter Smith, New York, erschienenen Bändchen von Prof. Brander Matthews: "The Philosophy of the Short-Story" führt dieser, Seite 16, Poe als Wegbereiter der short-story an und zitiert weiter unten aus Poes "Philosophy of Composition" dessen Theorien über Erzählkunst. Abschließend, Seite 74, bezeichnet er die Novelle gegenüber der short-story als "but a creature of yesterday", jedoch sei die Liste der short-story-Autoren weit kleiner als die der Novellisten. Man müsse durch die Jahrhunderte von Boccaccio und Chaucer zu Hawthorne und Poe springen. Prof. Charles Sears Baldwin stellt seine Anthologie amerikanischer Kurzgeschichten ("American Short Stories, selected and edited with

9. Werke. In 10 Bänden. Herausgegeben von Arthur und Hedda Moeller van den Bruck. Bruns, Minden. — „Seltsame Geschichten", ins Deutsche übertragen von Carl W. Neumann, 5 Bände, bei Reclam, U. B. — Englische Ausgabe: "The complete works of Edgar Allan Poe", edited by James A. Harrison, New York, 1902 — „Die schönsten Erzählungen von Edgar Allan Poe", ausgewählt und eingeleitet von Walter von Molo, Albert Langen, München, 1922.

10) In gewissem Sinne kann man Lawrence Sterne als den Begründer der „nervösen" short-story ansehen, dessen sentimentale Reise ein gerahmtes Mosaik von Einzelskizzen darstellt, die, wie alle Reiseschilderung seitdem, den spezifischen Reiz im Flüchtigen und Bunten sucht und für die lyrisch zersetzenden Elemente über Tschechow bis auf unsere Tage der geeignete Nährboden ist. Es müßte weiter von Irving mit "Geoffrey Crayons Sketch Book" die Rede sein, vor allem auch von Hawthorne, den Poe persönlich über alles schätzte, aber im Rahmen dieser Arbeit müssen notgedrungen diese alle zurücktreten vor dem Poe, der in seiner Person alle voraufgehenden Ansätze vereinigt, ihnen Wesen und Antlitz verleiht und dadurch der große Anreger für die weitere Entwicklung wurde.

11) Bliss Perry, "A Study of Prose Fiction", Boston and New York, 1902.

an introductory essay on the short story", Longmanns, Green, and Co., New York, London, Bombay, and Calcutta, 1910) unter die Worte E. A. Poes aus dessen Besprechung von Hawthornes romantischen Erzählungen in „Grahams Magazine", 1842: "In the brief tale however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writers control. There are no external, or extrinsic influences resulting from weariness or interruption.

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents, he then combines such events as may best aid him on establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preastablished design."

Das amerikanisch-praktisch und deskriptiv aufgezogene Handbuch von J. Berg Esenwein [12]) ("Writing the Short-Story — A practical handbook on the rise, structure, writing, and sale of the modern short-story", Hinds, Noble & Eldridge, New York, 1909) sagt auf Seite 7: "Irving, Poe and Hawthorne; Maupassant, Gautier and Mérimée; Stevenson, Barric and Kipling . . . most of these and other nineteenth century writers began the ardous climb of the novel mountain by first essaying the scarcely less precipitous ascent of the short-story foothills." Weiter unten zieht es immer wieder Erzählungen Poes als Muster der Gattung heran, so z. B. "The fall of the House of Usher" und zitiert schließlich ebenfalls eine Stelle aus der "Philosophy of Composition": "It is only with the denouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents and especially the tone at all points tend to the development of the intention."

Schließlich schreibt Prof. Henry Seidel Canby [13]) in seinem bei Henry Holt 1909 erschienenen historisch-systematischen Buch ("The short story in English"), Seite 347: "The

12) Das Buch sei trotz aller Schwächen und typisch amerikanischen Ahnungslosigkeiten angeführt, da es eine Menge Material und Spezialuntersuchungen enthält.

13) Nicht uninteressant ist, daß der einstige Assistant Prof. of English in the Sheffield Scientific School of Yale University heute in New York Herausgeber der literarischen Zeitschrift "The Saturday Review of Literature" ist und also von der Theorie zur Praxis überging.

romantic movement also gave birth to the modern short story. It came first as a new way of telling these tales of fear and mystery, which unsubstantial in substance, could become valuable only for their effect. Poe, the innovator here is the first individual of commanding importance since Chaucer in the history of short-story fashions . . ."

Oder, weiter unten: "And finally, what began with Poe as impressionism merely has become a powerful engine for the expressions of life." Oder, in Kap. XV, S. 361 ff., über "The technique of the modern short story": "This higher unity was sought first by a mind full of sharp and terrible impressions needing brief and vivid narrative — that was Poe." Oder, S. 237: "If the modern short story has a technique, here it is; if it is an invention, Poe invented it."

Zu diesen englisch-amerikanischen Stimmen möchte ich noch abschließend eine Stelle aus der englischen Literaturgeschichte von Richard Wülker[14]) fügen, der, Seite 334, William Godwins mit seinem Roman "Caleb Williams" als Anreger der Abenteuer- und Detektivgeschichte bezeichnet und dann fortfährt: „. . . . aber erst Edgar Allan Poe hat mit seinen Geschichten, besonders mit dem „Goldkäfer" (The Gold-Bug), den „Morden in der Morguestraße" (The Murders in the Rue Morgue) und dem „Gestohlenen Brief" (The Purloined Letter) das Genre der Detektivgeschichten begründet. Er hat auf Conan Doyle einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt"[15]). Und S. 343: „Alle genannten Schriftsteller [Kipling, Wells, Chesterton, Anstey, Jerome Klapka Jerome, Jacobs] von Kipling bis Jacobs haben ihre besondere Stärke in der short story, und es scheint, als ob dieses hauptsächlich von amerikanischen Autoren wie Edgar Poe, Irving, Hawthorne Bret Harte, Mark Twain gepflegte Genre auch von englischen Novellisten neuerdings ganz besonders bevorzugt wird."

Diese etwas umständlich-kompilatorischen Ausführungen habe ich mir im Hinblick auf das weiter zu Sagende gestattet uńd werde auf die Auszüge noch zurückkommen.

Edgar Allan Poe ist ein Grenzfall dämonischer Zerrissenheit. Er ist Pathologe und seine Kunst notwendig unter die Gesetze eines extrem gespaltenen Ichs gestellt. Das romantische Doppelgängermotiv konnte von ihm aus innerer Nötigung

14) „Geschichte der englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart", von Richard Wülker, 2. Auflage, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1911.

15) Vor allem aber auf Stevenson und dessen moderne Detektivgeschichte.

erfunden sein. Folgende Situation erklärt nun die ganze Poesche Produktion: Das extrem sensualistische und andererseits krankhaft-rationalistische Phänomen Poe gerät in Berührung mit der deutschen Romantik und erhält durch die in ihr enthaltene Phantastik einerseits und Ironie andererseits den Impuls gewissermaßen auf beiden Hälften seines Bewußtseins, diese zwei Bestandteile romantischen Wesens ins Grenzenlose zu steigern. Die rationalistisch scharfe Erfassung des „Wirksamen" und der psychologisch-bedingten Struktur einer Erzählung einerseits und die krankhaft gesteigerte Empfindsamkeit und darin begründeter instinktiver Impressionismus als Kunst sowohl des einzelnen Wortes wie der Atmosphäre einer Erzählung andererseits erklären die Einmaligkeit seiner Erscheinung und Produktion. Arabeske und Groteske der Tieck und Hoffman saugt dieser Geist gierig in sich auf und treibt sie fanatisch ad extremum. Daß er dabei nicht ins Uferlose gerät oder wie die deutschen Romantiker dem Amorphen des Stoffes und seiner eigenen Empfindsamkeit unterliegt, ist die Energieleistung seines konstruktiven Verstandes. Seine Arbeitsweise entspricht dem durchaus [16]). Visionär lebendig und bis in die letzten Feinheiten klar steht in seinem Vorstellungsvermögen eine Situation, eine Tat — es ist immer der Höhepunkt, die letzte Zuspitzung seiner Geschichten. Diese Vision ist das Entscheidende. Von ihr aus und der durch sie bedingten letzten Folgerung baut Poe seine Erzählung gewissermaßen rückwärts bis zum ersten Satz. Die dadurch erreichte Formung, die auch den Leser durch die Folgerichtigkeit der Kombinationen und die bis ins letzte Epitheton gehende Besessenheit vom Gipfelpunkt des Ablaufs bezwingt und bis zum Abstrusen führt, ist Grenzleistung eines dämonischen Verstandes. Aus dem tanzenden Spiel des Balles im Strahl der Fontäne (Boccaccio-Novelle) ist die Qual eines erregenden Alpdrucks, ist der Fangzug der Spinne im Netz geworden: grausam und unentrinnbar. Unter der unseligen Einwirkung des Sensualismus ist aus der alten, kurzen Geschichte – der Wage des Krämers vergleichbar — die moderne short-story das empfindliche, raffinierte Wäginstrument des Chemikers geworden. Sehen wir dabei einmal ab von jeder weltanschaulichen Wertung, so ist bei Poe der deutliche Beweis gegeben daß es möglich ist, die lyrisch-sensualistischen Grundtriebe, die bei ihm so stark entwickelt sind und immer zu überwiegen drohen, zu bändigen und sie

16) Siehe die bei Baldwin und Esenwein zitierten Stellen aus der "Philosophy of Composition" Poes.

in den Dienst einer dynamischen Dramatik zu stellen, trotz impressionistischer Technik eine geschlossene Form zu wahren. Der Impressionismus ist zur Beschwörung der grausigen Atmosphäre für Poe gewissermaßen unumgänglich und doch niemals autarkisch, was notwendig im sketch, in der formlosen Skizze oder im „Gedicht in Prosa" gipfeln würde. Das zu erläutern, wird uns Tschechow die Beispiele an die Hand geben.

Dabei ist die von Poe gegebene Theorie denkbar einfach. Die Schwerpunkte in den beiden oben angeführten Stellen aus der "Philosophy of Composition" liegen auf den Worten: skilfull, artist, constructed, thoughts, incidents, conceived, a certain unique or single effect, invents, combines, preconceived effect, the denouement constantly in view, air of consequence, tone. Der Autor wird als geschickter literarischer Artist bezeichnet, (und Artistik liegt hier vor, wie sie in anderem Sinne bei Wilhelm Schäfer in Erscheinung tritt, von der wir später noch zu sprechen haben wenn auch das Englische eine besondere Scheidung Künstler Artist nicht kennt), der seine Geschichte „konstruiert". Von vornherein wird Gedankliches von Gehandeltem streng geschieden. Der Nachdruck aber liegt jetzt auf der — ich möchte sagen — Vision (conceived des bestimmten besonderen und einzigen Effekts, der v o r der Ausarbeitung "preconceived" sein muß. (Man sieht aus dieser Wirkungsabsichtlichkeit der short-story schon den elementaren Unterschied vom Künstlerischen, Absichtslosen. Die short-story bleibt bis an die Grenze der Kunst gehobene Technik [17]). Und in der absoluten Unterordnung unter diesen Punkt der story, im steten Hinzielen auf den Höhepunkt, „die Lösung beständig vor Augen", so daß kein überflüssiges Wort dabei gebraucht wird, liegt des Rätsels Lösung. Deshalb haben diese Geschichten fast alle nur einen Akteur, einen Ort, eine Zeit, man könnte sagen:

17) Die Absichtlichkeit seiner Produktion erhellt am klarsten aus einer Briefstelle Poes an Prof. Charles Anton, in der er wie ein kluger Geschäftsmann die literarische Marktlage des jungen, aufstrebenden Amerika erkennt, in dem notwendig eine starke Nachfrage nach Gepfeffertem, Kurzem, Nervenpeitschendem eintreten mußte. Die junge Nation hatte in der Hetzjagd ihrer gewaltigen zivilisatorischen Tagewerke gewissermaßen nur für diese Spezies Literatur die Bereitschaft zur Aufnahme: "I perceived that the Country from its very constitution could not fail of affording in a few years a larger proportionate amount of readers, than any upon earth. I perceived, that the whole energetic, busy spirit of the age tended wholly to magazine literature — to the curt, the terse, the well timed and the readily diffused, in preference to the old forms of verbose and ponderous and inaccessible." Sogar das Ausmaß einer Kurzgeschichte wird in der "Philosophy of Composition" abgesteckt, und zwar auf 100 Zeilen. Die gleiche Begrenzung macht später Bret Harte.

eine Situation und in dieser Situation den einen Zentralpunkt des "preconceived effect".

Poe ist Lyriker, sein „Raven" Glanzstück und Schulbeispiel der amerikanischen Literatur, und Poe ist zu Anfang seiner Laufbahn Kritiker. Aus der lyrischen Einheit der Empfindung einerseits und der Erkenntnis der Schwäche aller romantischen Erzählung andererseits ergeben sich die Voraussetzungen für seine Erzählkunst ebenfalls. Sie hat in Europa Schule gemacht [18]) (Maupassant und Tschechow) und in ihrem Gefolge schreiben noch im 20. Jahrhundert die Ewers, Strobl, Meyrink, aber auch Kesser und Hans Müller-Wien, sowie zahllose Autoren Amerikas, Frankreichs und Rußlands.

Mutet es nicht wie eine glückhafte Übertragung der Boccaccio-Gesellschaft für den deutschen Bereich an, wenn E. T. A. Hoffmann seine Serapions-Brüder, einen seelisch gleichgestimmten, echt romantisch-genialen Freundeskreis, allwöchentlich zusammenführt, zu bestimmter Stunde, an bestimmtem Orte, unter dem Motto: Tod dem Philistrismus! Bei einem Glase Wein wird erzählt, musiziert und ein weniges auch wohl theoretisiert. Diese Rahmengespräche bilden sehr wohl auch ohne die Erzählungen ein einheitliches Ganze, wie W. Harich [19]) in ihrer gesonderten, zusammenhängenden Veröffentlichung demonstriert. Nur der eine Goethe mit den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" meistert noch gleicherweise seinen Rahmen. Wenn E. A. Poe in seiner ersten Prosa, den 16 "Tales of the Folio Club", unter fast gleichen Bedingungen eine periodisch an bestimmtem Ort versammelte, ganz Hoffmannsche Gesellschaft beschwört, so dürfte das allein schon zu denken geben. Hoffmann selbst weist im Vorwort zu den Serapions-Brüdern [20]) auf Tiecks „Phantasus" hin. Dort aber kommen Frauen und Männer mehr oder weniger zufällig in einem Landhaus zusammen sprechen (Tiecks Zeitgeist!) über Literatur, lesen Dramen und Erzählungen, und das alles

18) Martin Maack, „Die Novelle, Ein kritisches Lexikon über die bekanntesten deutschen Dichter der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Novellisten." Mit einer Einleitung von C. Beyer, Lübeck, 1896, S. 9. Man studiert fremde Novellen, darunter auch „den originellen, wildphantastischen Amerikaner Edgar Allan Poe, den man mit unserem Romantiker E. T. A. Hoffmann vergleichen könnte".

19) W. Harich, „E. T. A. Hoffmann, Dichtungen und Schriften." Gesamtausgabe in 15 Bänden, Lichtenstein, Weimar.

20) „E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke", Serapions-Ausgabe in 14 Bänden, Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1922. — Die viel gründlichere Maassensche Ausgabe war mir leider nicht zugänglich. — Band 1, S. 3: „Eben diese Form wird — muß an Ludwig Tiecks Phantasus erinnern."

trägt nicht die bei Poe scharf ausgeprägte Klubidee, von einer Periodizität ist nicht die Rede. Beides aber finden wir bei Hoffmann. Ein ausgezeichneter Aufsatz von Prof. Gustav Gruener [21]) innerhalb der Publications of The Modern Language Association of America fügt dem weiteres schweres Beweismaterial hinzu. Poe rebelliert im gleichen Sinne wie Hoffmann gegen Formalismus und Philistrismus. Sein "Fall of the House of Usher" ist eine Analogie zu Hoffmanns "Majorat", "The Assignation" zu "Doge und Dogaressa". Den deutschen Text zu lesen, war Poe wohl in der Lage. Aber bevor seine erste Prosageschichte "Ms. found in the bottle" am 12. 10. 1833 im Baltimore Saturday Visitor erschien, lagen bereits in englischen Übersetzungen „Die Elixiere des Teufels" (1824), „Das Fräulein von Scudery" (1826), „Das Majorat" (1826) und „Meister Floh" (1826) vor, dazu aus dem Jahre 1827 Thomas Carlyles 4-bändige "Specimens of German romance" mit dem „Goldenen Topf" Hoffmanns. Im gleichen Jahre schrieb Walter Scott im Foreign Quarterly Review unter dem Titel "On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann." Dieser Aufsatz findet sich 1829 in der Revue de Paris. Poe beherrscht das Französische. 1829 33 bringt François Adolphe Loevè-Veimars eine französische nicht ganz vollständige Hoffmann-Ausgabe heraus. Die Lektüre der Hoffmannschen Werke lag für Poe also durchaus im Bereich der Möglichkeit, bevor seine eigene Produktion beginnt. Er selbst aber dementiert schroff jede Beeinflussung, bezeichnet Hoffmann sehr erbost als Literaten 2. Klasse (Erwiderung auf einen Brief von Jos. E. Heath, 1839). Wie aber erklärt sich eine Briefstelle an seinen Freund Prof. Anthon: "My tales, a great number of which might be called f a n t a s y p i e c e s, are in number 66?" Thomas Carlyle, im Anfang seines "German Romance" [22]), nennt gerade Hoffmann, den Autor der „Fantasiestücke in Callots Manier" (zuerst 1814—15), als Erfinder dieser Art Erzählungen. Seine zweite Geschichtensammlung überschreibt Poe "Tales of the Grotesque and Arabesque" und sagt dazu im Vorwort (Works, I, S. 150): "The epithets "Grotesque" and "Arabesque" will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published",

21) Gustav Gruener, "Notes on the influence of E. T. A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe; Publications of the Modern Language Association of America, Vol. XIX, No. 1, March 1904. Für die Einzelheiten muß auf den Artikel selbst verwiesen werden.

22) "Critical and Miscellaneous Essays"; collected and republished by Thomas Carlyle, London, 1869, 1. Band, S. 314, 349, 350.

erklärt jedoch den Ursprung nicht näher. In dem oben erwähnten Artikel Scotts, den Goethe [23]) besonders empfiehlt, kommen diese beiden Epitheta im Hinblick auf Hoffmanns Erzählungen vor [24]). Diesen Artikel hat Poe sicher gelesen, denn er zitiert in einem Brief dasselbe Magazin. (Works, XVII, 161. Letter to Lowell.)

Als Krönung des Beweises aber wird die bei Poe auftretende Stileigentümlichkeit der Reduplikation [25]) angeführt, die in der angelsächsischen Literatur vereinzelt dasteht und sich auch bei Poe im Laufe der Jahre verliert, bei Hoffmann dagegen umgekehrt zunimmt. Bei Poe verzeichnet Gruener 1835 (The Assignation) 13 Fälle auf 16 Seiten und 1845 (The Purloined Letter) einen Fall auf 25 Seiten, bei Hoffmann [26]) nimmt die Eigentümlichkeit ständig zu.

Summarium [27]): Die angelsächsische Literatur erhält den ersten frühen Impuls zur short-story durch Chaucer und Gower, die aus den Bindungen kirchlicher Literatur und der überlieferten französischen und italienischen Novellistik den Durchstoß zu eigener Art versuchen. Diese Kunst bleibt in Legenden, Anekdoten, Fabliaux und italienischen Novellen stecken und kommt nicht über Ansätze zu epischer Kleinkunst im Sinne der short-story hinaus. Die Entscheidung fällt in der amerikanischen Klassik, die besonders in Poe ihre Anregungen durch die deutsche Romantik und da speziell durch E. T. A. Hoffmann erhält. Es wird die literarische Gattung der short-story durch

23) Kürschners Deutsche Nationalliteratur, Band 113, S. 266: „. . . . Wir können den reichen Inhalt dieses Artikels unseren Lesern nicht genugsam empfehlen."

24) "This was the inventor [Hoffmann], or at least first distinguished artist, who exhibited the fantastic or supernatural grotesque in his compositions so nearly on the verge of insanity, as to be afraid of the beings his own fancy created. It is, no wonder, that to a mind so vividly the dominion of sober reason, such a numerous train of ideas should occur in which fancy had a large share and reason none at all. In fact the grotesque in his compositions partly resembles the arabesque and complicated monsters, resembling centaurs griffins, sphinxes, chimeras, rocs, and all other creatures of romantic imagination, dazzling the beholder as it were by the unbounded fertility of the authors imagination . . . ."

25) Z. B.: „Laß mich in Ruhe, sprach er, laß mich in Ruhe." (Doge und Dogaressa).

26) Georg Ellinger, „E. T. A. Hoffmann, sein Leben und seine Werke", 1894, S. 175, hebt das hervor.

27) Als eigenartiges und empfehlenswertes Buch sei hier schließlich noch auf Emil Lucka, „Grenzen der Seele", Schuster & Löffler in Berlin, 1920, 8.—9. Auflage, hingewiesen, der im ersten Teil, S. 124—141, das Phänomen Poe eingehend beleuchtet, dabei auch gelegentlich Hoffmann berührt. Ebenfalls dort, S. 215—231, ist das Wesen des Komischen (u. a. auch Ironie und Groteske) in dichterisch-philosophischer Weise behandelt.

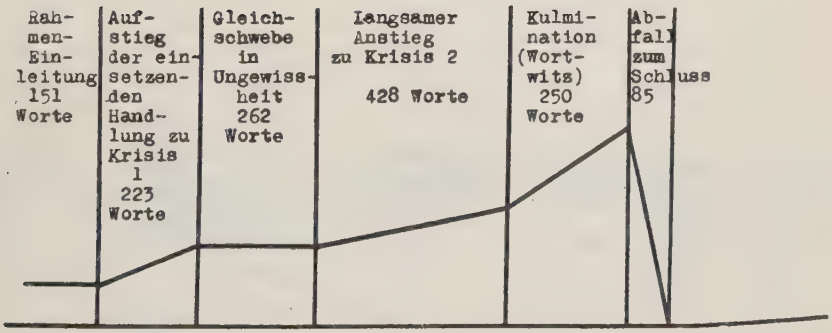
Poe geschaffen, der zugleich ihre Gesetze fixiert und der erste Theoretiker der short-story ist. Die deutsche Romantik gibt bei dieser Entwicklung den Ausschlag, indirekt allerdings auch die durch den Sentimentalismus (Sterne) und die zivilisatorische Fortentwicklung geschaffene Reizsamkeit, die Poe noch einmal rational zügelt, die aber in der Folge durch Bret Harte (fortschreitende Reisemöglichkeit, Eisenbahn) und in Europa Tschechow (Andersen gehört auch da hin) überwucherte und die Form zersetzte. Auch die weitere angelsächsische Fortentwicklung durch Stevenson und Kipling ist durch wachsende Reizsamkeit bedingt und hat in den Grenzen dieser Untersuchung trotz ihrer mannigfachen schlimmen Einflüsse auf das Vor- und Nachkriegsdeutschland keinen Platz.

Nicht gegenstandlos ist die Bemerkung, die einer der Theoretiker der amerikanischen short-story, Prof. Charles Sears Baldwin, in der Einleitung zu seiner Anthologie amerikanischer short-stories (a. a. O.) macht, wo er in gewissen Novellen des Dekameron technisch formale Vorläufer der short-story erblickt. Diese Wahrnehmung nimmt um so weniger Wunder, als ja die Verbindungslinie Poe- oder sagen wir besser short-story über die deutsche Tieck- und Hoffmann-Romantik klar am Tage liegt. Baldwin teilt die 100 Novellen der zehn Tage ein in 34 einfach-anekdotische (I: alle, außer 4; III: 5; V: 4; VI: alle; VIII: alle außer 7 und 8; IX: 1 und 7—10), 21 kunstvoller ausgearbeitete anekdotische (III: 1, 2, 3, 5, 6; V: 10; VII: ganz; VIII: 7; IX: 2–5), 40 „Szenarios" oder Kurzromane (II: 3—10; III: 7—10; IV: ganz; V: alle, außer 4 und 10; X: alle), schließlich 3, die sich der short-story nähern (I: 4; II: 1; VIII: 8), und als short-story spricht er die zwei noch übrigen Geschichten an (II: 2; IX: 6).

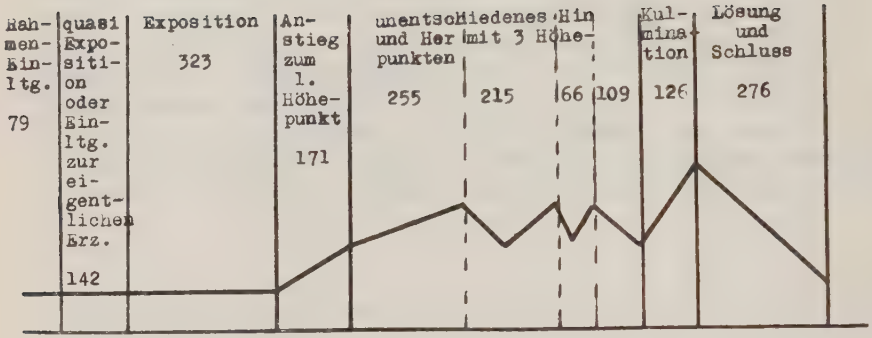
Diese fünf von Baldwin zuletzt genannten Novellen Boccaccios sollen in den folgenden Strukturkurven nach ihrem inneren Spannungsablauf hin dargestellt sein[28]), wobei die in den angelsächsischen Definitionen der short-story üblichen Begriffe von „Krisis", „Kulmination", „Brennpunkt", „Episode" etc. zugrunde liegen. Das Bild zeigt, daß alle diese Novellen, wenn man die durch den Rahmen bei Boccaccio bedingte Einleitung wegläßt, ohne oder nach verhältnismäßig kurzer Exposition (das bedeutet für den Amerikaner wasted time) und auch innerhalb der Erzählung nach nur unbedeutenden Strecken vorbereitender oder retardierender Gleichschwebe direkte Be-

28) Boccaccio-Ausgabe von Max Krell, 1924, bei Rösl & Cie., München.

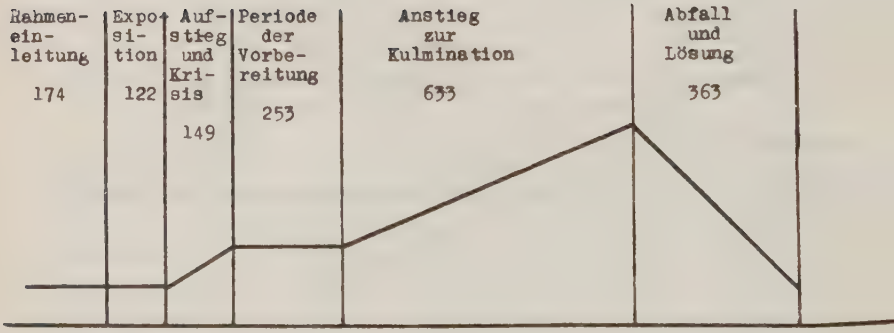
wegung sind, Anstieg zum Höhepunkt oder spannungslösende Abwärtsbewegung. Zwar ist das eigentliche Ideal der short-story, das Höhepunkt, Lösung und Schluß vereint wissen will (Esenwein, a. a. O., S. 206: ". . . . the untangling of the threads is likely to be a part of the climax itself"), nicht aus diesen Novellen zu unterstützen, denn auf die Kulmination folgt — rund — bei 1 noch $^1/_{16}$, bei 2 noch $^1/_6$, bei 3 noch $^2/_9$, bei 4 etwa $^1/_{11}$ und bei 5 sogar etwa $^1/_3$ Text im Verhältnis zur Gesamterzählung. Höhepunkt ist in allen Fällen eine wortbegleitete unerhörte Tat. Natürlich kann vollends bei Boccaccio von "tone" und "atmosphere" im impressionistischen Sinne der short-story-Theoretiker keine Rede sein.



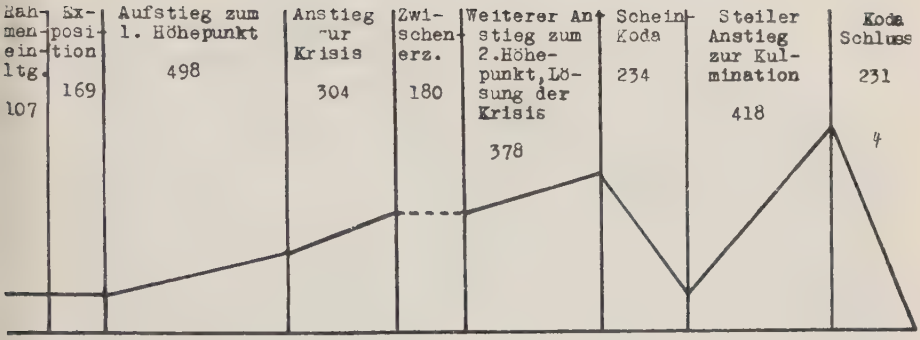
1. Tag, Novelle 4.



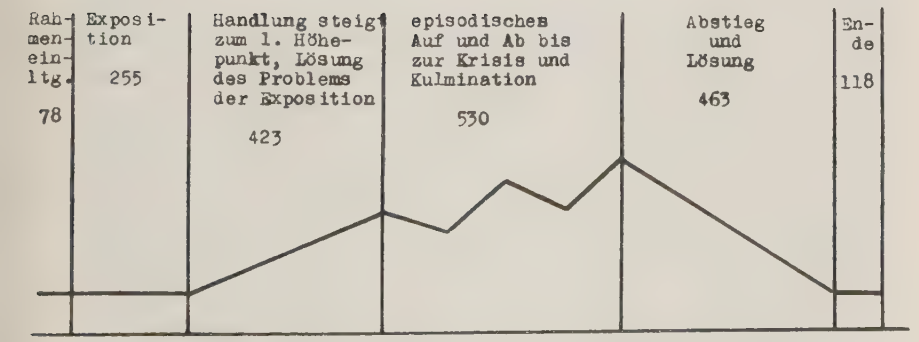
2. Tag, Novelle 1.



8. Tag, Novelle 8.



2.Tag, Novelle 2.



9. Tag, Novelle 6.

2. Maupassant und Tschechow.

„Mißbrauch einer reinen Möglichkeit darf niemals als Beweis gegen sie ausgenutzt werden."

Hans Franck
(Deutsche Erzählkunst, S. 72).

Maupassant im Westen Europas wird von der angelsächsischen Literarwissenschaft selbst mit Vorliebe für die short-story beansprucht, der Einfluß Poes auf ihn ist unverkennbar. Tschechow hinwiederum im Osten Europas, auch „der russische Maupassant" genannt, befindet sich völlig im Schlepptau des Franzosen. Beide zusammen, von denen es schwer festzustellen ist, wer von ihnen in Deutschland die größere Einflußsphäre besaß, bilden somit einen wesentlichen Teil der Brücke von Amerika nach Europa, auf der die short-story ihren Einzug bei uns nahm. Ihnen zuzurechnen sind natürlich alle jene englischen Schriftsteller wie Stevenson, Doyle und Kipling, die durch die ungezählten Übersetzungen ihrer short-stories ins Deutsche ebenfalls die deutsche Kleinepik vor dem Kriege entscheidend beeinflußten, ja, es in gewissem Maße bis zum heutigen Tage tun.

Unter den in den Rundfrageantworten angegebenen Vorbildern tauchen sporadisch bei zwei Einsendern die Namen Maupassant und Tschechow auf. Unter 47 jeder nur einmal. Nur wer einen Blick in das Feuilleton der Tageszeitungen und in Unterhaltungszeitschriften vor etwa 30 Jahren getan hat, kann ermessen, was diese vereinzelte Nennung zweier Namen, die also nahezu vergessen und erledigt scheinen, für einen Umschwung im gesamten literarischen und weltanschaulichen Leben innerhalb dieser Zeit besagt. Denn damals wimmelte es im deutschen Blätterwald von Übersetzungen dieser beiden, des Franzosen wie des Russen, und es war einem deutschen Literaten süßer Honigseim, mit ihnen in Verbindung genannt zu werden.

Anton Pawlowitsch Tschechow [29]) (1860—1904) mag — mit russischen Augen betrachtet oder auch mit den Augen eines

29) Russische Gesamtausgabe in 23 Bänden: Pólnoje Ssabránije Ssatschinjénïi Ant. P. Tschéchowa. Isdánije Ftaróje. Idánije T-wa. A. L. Markssa. SPB. 1904. 1904: Band I—XVI / 1911: Band XVII—XXII / 1916: Band XXIII (Petersburg, Marksa, 1904). — Deutsche Gesamtausgaben, 5 Bände, Diederichs, Jena. — Gesammelte Romane und Novellen, 5 Bände, Musarion, München, 1920 — Einzel-

Kosmopoliten — viel Sympathie und Mitleiden beanspruchen. Sicherlich ist er eine der tragischen Dichterpersönlichkeiten, die seelisch an den Mißzuständen ihres Volkes und der eigenen unglücklichen, slawischen Natur langsam dahinsiechten. Aber eben dadurch, daß diese kränkliche Geistigkeit eines völkisch Fremden ins Deutsche einfach übernommen wurde und da so viel Unheil notwendig stiften mußte, können wir ihn als Deutsche nicht mit den alles verstehend verzeihenden Augen eines Weltbürgers betrachten. Und gar wenn in unseren Tagen, 1933, Hans Halm in Munckers Forschungsreihe zur neueren Literaturgeschichte ein Buch über Tschechow veröffentlicht, in dem er Tschechow als „Vollender der Kurzgeschichte" (S. 181, a. a. O.) und als tiefen Beeinflusser der Prosaisten der letzten 40 Jahre (S. 1, a. a. O.), als den großen „Melodramatiker" (S. 87 z. B., a. a. O.) preist, (dessen größte, an hunderten von Beispielen von Halm nachgewiesene Stärke eben gerade in dem besteht, was wir als Zersetzungskeim der deutschen Kleinepik und Prosa ansehen müssen: die Prosa-Lyrik, die Melodramatik), wenn wir also in die Verteidigungsstellung der epischen Grundgesetze überhaupt hineingedrängt werden, dann allerdings hört jede Sympathie mit Tschechow auf.

Halm widmet der Untersuchung der lyrischen und der dramatischen Elemente bei Tschechow an hunderten von Beispielen 40 Seiten seines Buches und bedenkt anscheinend nicht, daß er damit allerdings den unumstößlichen Beweis selbst bringt, daß Tschechow als Epiker und vor allem Erzähler der Kleinform „Kurzgeschichte" außerhalb der Diskussion steht. Gerade der Erzähler hat lyrischen oder dramatischen Versuchungen unbedingt zu widerstehen (hierzu im Kapitel Franck), wenn er sich nicht auf unkünstlerische Bahn begeben will. Das „Gedicht in Prosa" aber — als non plus ultra der Zersetzungserscheinungen — kann den Anspruch auf eine irgendwie geformte Erzählung nicht mehr erheben [30]). Überall

ausgaben: Eine langweilige Geschichte, Insel Verlag, Leipzig — Der Lehrer u. a., Georg Müller, München — Anjuta. Novellen. Zsolnay, Wien. — Der schwarze Mönch. Novellen. Ebenda. — In der Dämmerung. Novellen. Reclam, Leipzig. — Humoresken und Satiren. Hesse & Becker, Leipzig. — 30 komische Erzählungen. Drei-Masken-Verlag, München. — Russische Erzählungen. Fikentscher, Leipzig.

30) Siehe hierzu: Paul Ernst, „Weg zur Form", der im Kapitel über „Das Drama und die moderne Weltanschauung" die Gegensätzlichkeit Naturalismus — Form als zweier Dinge, die zueinander nie kommen können, aufweist. — Halm leitet an dieser Stelle die Tradition des Gedichtes in Prosa auf die Psalmen und die Prosafabel zurück, führt dann für die spätere Entwicklung ins Feld: Poe „Silence"; Dickens „Christmas Carol"; Baudelaire; Andersen; E. T. A. Hoffmann; Lessing „Prosaische Oden"; Novalis „Hymnen an die Nacht"; Heine „Der Tee",

da, wo Empfindungen, Gefühle, Impressionen sich in den erzählerischen Stil eindrängen, sind Krankheitsherde am Leib der Prosa, wie sie die Infektion des Impressionismus letztlich aus naturalistischem Geist heraus auch in Deutschland eingeschleppt hat. (Im Jahrgang 1900 beispielsweise der Rheinisch-Westfälischen Zeitung finden sich allein 25 Erzählungen von Franzosen, ungezählte Engländer — vor allem Kipling, dessen Roman "The light that failed": „Das Licht erlosch" unter dem Strich erscheint — zahlreiche Ungarn, Polen, Skandinavier und kaum . . . Deutsche. Am 10. 3. erscheint in Übersetzung „Der Löwen- und Sonnenorden" von Tschechow, am 11. 4. „Madame Hermet" von Guy de Maupassant, am 20. 6. „Incognito" von Tschechow, am 3. 8. eine langatmige Äußerung Zolas über die Literatur des 20. Jahrhunderts, am 10. 8. eine Literaturanzeige von Tschechows „Taugenichts" bei Langen und ebenfalls unter diesem Datum eine Anzeige von Maupassants „Millionenerbschaft" bei Langen, am 9. 10. „Der Krüppel" von Maupassant, schließlich am 2. 11. eine letzte Neuerscheinung, Tschechows „Ein bekannter Herr" bei Diederichs, Leipzig. — Dieses Beispiel ließe sich durch beliebige andere vermehren. Die frankophile Einstellung und bedenkenlose Nachäffung des westlich-östlichen Geistes ist erschütternd. Deutsche Schriftsteller konnten allenfalls als Übersetzer zu Worte kommen, bzw. verhungern.)

Immer wieder hebt Halm mit besonderem Nachdruck auf die Eignung tschechowscher Kunst ab, dem Flüchtigen, der verfliegenden Stimmung des Augenblicks zu entsprechen (z. B. S. 95 etc., a. a. O.). Also ist Tschechow der Gegenpart aller Symbolik, die das Ewige im Wechsel zu erschauen trachtet (siehe hierzu Franck). Es ist die sensualistische Reizsamkeit zu einem durch alle Gefühls- und Stimmungsschattierungen wechselnden Farbenspiel gelangt, wie sie ihren typischsten Ausdruck vielleicht in den Klangorgien eines Claude Debussy erreicht. Dies aber aller Form fremde und feindlich gesonnene Gemisch heterogenster Empfindung bedeutet völlige Auflösung und endgültige Zersetzung jeder Kunst, wie sie entweder einem ruhig-heiteren Bewußtsein romanischer Proportion oder dem dynamisch-willensgerichteten Ethos germanischer Symbolik entspringt. Allerdings steht Tschechow beileibe nicht allein in

„Ramsgate", „Hymnus"; Wilde; Viktor Gomulicki; Garschin; Gorkij; Bjelyi — es wäre wichtig genug, hier einmal eine grundliche Untersuchung vorzunehmen, in wieweit die Erscheinung bei den Genannten auf dieselbe Wurzel zurückzuführen ist und wo wiederum andere Bewußtseinsinhalte zugrunde liegen.

diesem Zersetzungsprozeß, sondern er ist lange vor ihm im Sentimentalismus eingeleitet und bis heute bei weitem nicht zum Stillstand gekommen, hat in Maeterlink, J. P. Jacobsen, Andersen, Wilde, Turgenjew u. a. m. seine außerdeutschen europäischen Fortsetzer und im deutschen Impressionismus der Altenberg, Schlaf, Kerr usw. usw., aber auch heute noch in einer beträchtlichen Gruppe, die ich unter den Namen Jungnickel zusammenfassen möchte, seine für uns direkt empfindlichen Ausläufer gezeigt. Aber Tschechow — ein Name für viele — da er für einen Zweig der Entwicklung symptomatisch und vor allem in Halms Untersuchung als Prototyp der rezenten Kurzgeschichte aufgestellt wird, verdient in dieser Arbeit mindestens besondere Erwähnung, schon um zu zeigen, von welchen Einflüssen die deutsche Kurzgeschichte sich erst befreien mußte, bis sie aller formfremden und deutschfremden Bestandteile ledig war. Daß aber diese lyrische Prosazersetzung noch immer ihr unheilvolles Werk weiter fortsetzt, zeigt das Ergebnis der veranstalteten Rundfrage, wo 13% ausdrücklich „Skizzen" von der Kleinepik erwarten, amorphe, lyrische Singsanggebilde, geschwellt von Gefühlchen und genährt von Emotionen. Tschechow wiederum — wie dies auch bei Halm geschieht — kann nicht genannt werden, ohne daß man gleichzeitig seines französischen Vorbildes Maupassant Erwähnung tut. Zugleich mit diesem Namen wird auch für viele in der russischen Literatur weniger Bewanderte endgültig klar werden, weß Geistes Kind diese Strömungen sind; ist doch Maupassant für Deutschland einer der „Vorkämpfer" des Naturalismus gewesen. Guy de Maupassant [31]) (1850—1893), der Schüler Flauberts und große Entzauberer des Menschen (wie Mahrholz, a. a. O., S. 47, ihn sehr treffend nennt), ist in umfassendem Ausmaß Vorbild für die deutsche Novellistik der Jahrhundertwende gewesen, und es ist ein tragisches Zeichen für die Verkennung der wahren geistigen Hintergründe, daß er sogar in einer Persönlichkeit wie Moeller van den Bruck [32]) einen deutschen Übersetzer gefunden hat. Bezeichnend ist, daß Dr. Fritz Meyer im Vorwort seiner Maupassant-Übersetzung [33]) abschließend sagt: ‚Maupassant begann als krasser Naturalist.

31) Französische Ausgabe: «Oeuvres complètes», Paris, Louis Conard, 1908 bis 1910, Band 1—28. Deutsche Ausgabe: Gesammelte Werke. Deutsch von G. v. Ompteda. Deutsche Verlagsanstalt. Band 1—20.

32) Guy de Maupassant, „Ausgewählte Novellen", aus dem Französischen übertragen von Hedda und Arthur Moeller-Bruck, Reclam, Leipzig.

33) Erzählungen, Band 1 und 2, übersetzt von Dr. Fritz Meyer, Otto Wessel Verlag, Lübeck, 1924.

schwelgte in Milieustudien und selbstbewußten Brutalitäten. Er sah nur das Böse im Menschen und beschränkte sich darauf, das Elend und die Gemeinheiten des Lebens zu schildern, anstatt alle Seiten des Daseins zu malen. Ein verzehrender Pessimismus ergriff ihn, der zu dem Schluß kam: das Leben taugt nichts und hat keinen Sinn."

Die Reise wird — seit Sternes sentimentaler Reise — für alle Impressionensammler, also auch Maupassant, ein begehrtes Aufpulverungsmittel und liefert den Zündstoff für alle die vielfältigen Emotionen ihrer Literatur. Halm zitiert, S. 26, eine Äußerung Maupassants über das Reisen, aus der seine Reisesucht deutlich hervorgeht: «Le voyage est une espèce de porte par où l'on sort de la réalité connue pour pénétrer dans une réalité inexplorée qui semble un rêve».

Une gare! un port! un train qui siffle et crache son premier jet de vapeur! un grand navire passant dans les jetées, lentement mais dont le ventre halite d'impatience et qui va fuir là bas, à l'horizon, vers des pays nouveaux! Qui peut voir cela sans frémir d'envie, sans sentir s'éveiller dans son âme le frissonant désir de longs voyages? (1883/84, in der Vorrede zu «Au soleil», Oeuvres XVI, 4 f.).

Maupassant reist, ebenso wie Tschechow, gern und viel, besucht mit seiner Yacht Sizilien, Korsika, Italien, Tunis, Oran, Algier, macht Kahnfahrten auf der Seine und ist einer der ersten Luftfahrer mit dem Ballon. Diese letzte Reise gibt ihm den Anlaß zu seiner Geschichte «Le voyage du Horla» (Oeuvres XIV, S. 247). Und doch ist Maupassant — und deshalb wurde auch Tschechow in diesem kurzen Abschnitt an erster Stelle für die Formzersetzung genannt[34]) — noch von romanischem Formgefühl beseelt, das zwar weder heiter noch harmonisch genannt zu werden verdient, aber doch noch vom Geiste Mussets und Mérimées zehrt und eine eigentlich lyrische Zersetzung seines Stils verhindert hat. Deshalb nennt Halm ihn auch den „Epiker", gegenüber dem „Lyriker" Poe und dem „Melodramatiker" Tschechow. Aber auch bei Maupassant sind schon lyrische Zersetzungserscheinungen zu bemerken, die eine Folge der übergroßen Sensibilität und pathologischen Feinnervigkeit dieses dekadenten Morphinisten sind (z. B. «Sur l'eau», Oeuvres X und bei Reclam, Band 4, S. 68). Im allgemeinen aber dämmt er die in ihm pochenden und hetzenden

34) A. v. Grolman in Beantwortung der Rundfrage: „. . . . Denn weniger im Nachtrab von Maupassant ist genannte Zerfaserung eingetreten, als im Nachtrab der Turgenjew und Tschechow, wie Sie richtig sehen . . ."

Gefühle hinter einen eisigen Zynismus («Boule de suif» Oeuvres I; «La maison Tellier» Band III; «Le père Judas», Band VI; «La petite Roque», Band XII etc.), der eine scheinbare Uninteressiertheit und kaltschnäuzige Erhabenheit des Autors über seine menschlichen Scheusale vortäuschen soll, aber bei der Lektüre ein Gefühl unwiderstehlichen Ekels hinterläßt.

Wie sehr gerade Maupassant von den angelsächsischen Theoretikern der short-story als Vollender dieser Gattung herangezogen und gepriesen wird, habe ich weiter unten im Kapitel Franck ausgeführt. Man kann ruhig sagen, daß in jedem englischen oder amerikanischen Werk über die short-story mindestens einmal an hervorragender Stelle Guy de Maupassant als Vollender der short-story genannt ist. Esenwein, a. a. O., bringt sogar eine Analyse des „Halsbandes" und an mehreren Orten seines Handbuches Hinweise auf Maupassant.

Auf direkten Einfluß E. A. Poes geht Maupassants «La Peur» (1884) zurück, aber auch alle jenen transzendenten und schaurigen Erzählungen: «Lui», «Qui sait?», «Le Tic», «La petite Roque» mit ihrer zwingend logischen Grausigkeit, die an Kombinationskraft Poe fast noch überlegen ist. In «La Peur» zitiert Maupassant direkt Poe und Hoffmann, in «Le Tic» steht gleich zu Anfang ein Hinweis auf Poe, weil nämlich die beiden Figuren der Geschichte «me firent l'effet, tout de suite, de personnages d'Edgar Poë» (Oeuvres XXIV, S. 228).

Wir wollen uns einen Augenblick zwingen, von den stofflichen und weltanschaulichen Schmutzigkeiten Maupassants abzusehen und nur der abstrakten Form seiner Novellen gerecht zu werden. Da ist denn gleich zu Anfang der Maupassantschen Produktion eine interessante Erscheinung zu verzeichnen. Auf dem Gute Zolas in Medan erzählt Maupassant im Kreise junger Schriftsteller seine «Boul de suif», jene Geschichte, durch die er dann, gefördert von Zola, seinen großartigen Start in die Öffentlichkeit nahm. Dieser Rahmen der «Soirées de Medan» stellte eigentlich die Verwirklichung des fiktiven Rahmens der alten Novellisten dar. Und so ist es auch die alte Novellentradition, auf die Maupassant stofflich und formal zunächst aufbaut. Ebenfalls sind die «Contes de la bécasse» in einen Rahmen eingekleidet. Unter den Rahmenfiktionen Maupassants überwiegt allmählich die Reise und Begegnung und Bekanntschaft etc. bei weitem, und damit nimmt zugleich die stetige Verfeinerung und Zuspitzung der Geschichten nach Poeschen Theorien zu. Nicht mehr gleichmäßig auf

Personen und Handlung verteiltes Interesse, sondern Charakterisierung durch Handlung wird die von Poe-Amerika gelernte Eigenart Maupassants. Alle die Poeschen Hilfsmittel zur Beschwörung der Einheitlichkeit des Eindrucks, des Tons, der Atmosphäre nimmt auch Maupassant zu Hilfe. Es ist bei Halm in hinreichendem Maße auf Einzelheiten dieser Entwicklung eingegangen, die im Rahmen dieser Untersuchung keinen Raum haben, wo also auf die gründlichere Halmsche Arbeit verwiesen werden muß. Wichtig ist nur noch und verdient hier besonders hervorgehoben zu werden, daß Maupassant stilistisch einen Fortschritt darstellt, wenn er eine klangliche und rhythmische Verfeinerung der Prosa fordert und selbst erreicht (Oeuvres XIX, S. XXV, Vorrede zu «Pierre et Jean»). Echt impressionistisch geistert es bei ihm von Farben-, Geruchs-, Tastempfindungen, und besonders der Regen als Universalerreger aller Sinne spielt — wie bei Tschechow in noch stärkerem Maße — eine große Rolle.

Es kann hier unmöglich eine gründliche Darstellung der Situation unternommen werden. Wir wollen deshalb so kurz wie möglich die Einwirkungen Maupassants auf Tschechow aufzeigen, die ja bis zu dem Grade konstatiert worden sind, daß man Tschechow den russischen Maupassant genannt hat[35]. „Tschechow hat mit Maupassant die Form gemeinsam und vieles Stoffliche": (Halm, S. 46). Beide empfinden in gesteigertem Maße die Einsamkeit der Individualisten bis zu einem grauenhaften Grad innerer Zerrissenheit, beide beginnen aber durchaus in sinnlichster Lebensfreude, die zeitweilig an Boccaccio erinnert. Allmählich aber gewinnt der gemeinsame Lehrer Turgenjew in beiden an Boden und erfüllt sie mit seiner Untergangsstimmung und Kraftlosigkeit[36]. Dieser Autor der «Senilia», der „Gedichte in Prosa"[37] leitet eine förmliche Prosalyrikwelle in Europa, besonders in Deutschland, ein[38].

35) A. v. Engelhardt, „Der russische Maupassant", in: Das literarische Echo, I. Jahrgang, 1899, Sp. 1140.

36) A. Rostowzeff, „Anton Tschechow und die Dämmerungstrauer seiner müden Menschen." Petersburg, 1905.

37) Russische Gesamtausgabe: Pólnoje Ssabránije Ssatschinjénïi, f 12 Aamách, Pitjirburg, Isdánije A. L. Markssa, 1898 (in 12. Bd., Petersburg Marksa, 1898) — Deutsche Gesamtausgabe: Sämtliche Werke, Band 1—12, herausgegeben von O. Buek und K. Wildhagen, München, Georg Müller, 1910. — Novellen, herausgegeben von A. Luther, bibliographisches Institut, Leipzig, 1922. — „Gedichte in Prosa", übersetzt von Wilhelm Lange, Reclam, Leipzig, 1883.

38) Merker-Stammler, a. a. O., Artikel „Novelle".

An Ed. Keyserling[39]) z. B. kann man deutlich die Prosazersetzung beobachten in seinen Novellen, die sich niemals zu einer stetig fortschreitenden Handlung aufstraffen, die von Lyrismen durchsetzt und von Turgenjewscher Müdigkeit erfüllt sind. Das beiderseitige «tout comprendre» Tschechows und Maupassants spiegelt sich am sinnfälligsten in ihrem verzeihenden Verständnis des Dirnentums und sonstiger untermenschlicher Bezirke. Alles ist relativiert, alle Wertmaßstäbe verschwunden. Ein hohes Ethos ist bei diesen kaufmännischen Schriftstellern auch kaum zu erwarten, die bewußt ihr Schaffen unter kommerzielle Erwägungen stellen[40]). Halm gibt eine Menge von Parallelen bei Maupassant und Tschechow und führt schließlich 11 Erzählungen Tschechows aus den Jahren 1884–96 an, die besonders starke Anlehnungen an Maupassant enthalten. Es ist übrigens ein wenig komisch zu beobachten, wie Halm dabei dauernd auf eine Ehrenrettung Tschechows bedacht ist und dessen Anleihen zu bemänteln trachtet. Er gebraucht das falsche Bild des Schülers und Lehrers (S. 45) und sagt: „Tschechow ist nicht nur der beste Schüler Maupassants, sondern hat wie der richtige Schüler seinen Lehrer fortgebildet und übertroffen. Technisch geht er über Maupassant hinaus, führt die Kurzgeschichte zu dramatischer Vollendung, ohne allerdings einen stark lyrischen Einschlag unterdrücken zu können". Maupassants «Les oies sauvages» (1880, Oeuvres VII, S. 49 ff.) und Tschechows „Gussínij rasgawórr" (1884), Maupassants «En famille» (1881, Oeuvres III) und Tschechows „Dráma na achótje" (1884), «L'âne» (Oeuvres XXVII) und „Ráno" (1887) usf. – es sind vollkommene Entsprechungen, motivische und stoffliche Entlehnungen, die Halm im einzelnen für alle 11 Fälle und darüber hinaus belegt.

Während nun Maupassant noch wenigstens in sich geschlossene Handlungen und außergewöhnliche Ereignisse in seinen Novellen schildert, schweben Tschechows Erzählungen gleichsam in der Luft und gleichen darin Seifenblasen, die um die erste beste nichtswürdige Lappalie geblasen sind, die mit der Lösung zerplatzen und höchstens einen schwachen und trüben Niederschlag hinterlassen. Denn ein eigentlich auswählendes Prinzip des Erzählers, ein Werten und Sichten des Wertvollen findet hier gar nicht mehr statt. Es wird erzählt, was vor die Flinte kommt, getreu der naturalistischen Mission.

39) Gesammelte Erzählungen, 4 Bände, herausgegeben von Ernst Heilborn, 1922, Fischer, Berlin.

40) Halm, a. a. O., S. 48.

Es wimmelt denn auch von irgendwelchen nichtssagenden Affären, von geistigen Heloten und unerträglichen, langatmigen Dialogen. Die Satire, die als solche überhaupt keine Form mehr sein kann und nur in Grenzfällen den formalen Ansprüchen einer Kurzgeschichte genügen wird, ist Tschechows besonderes Feld.

Esenwein, a. a. O., S. 286 f., bezeichnet die Novelle als kosmopolitisch, die Kurzgeschichte als vom Nationalbewußtsein bestimmt und charakterisiert die Nationen, indem er bekannte Aussprüche zitiert. Bezeichnenderweise wird der Russe mit den Worten Waliszewskis bedacht, der als hervorstechendste Eigenschaft dieses Volkes die Unfähigkeit, seine Gefühle und seinen Glauben in Harmonie zu bringen, erkennt. (Der Deutsche erhält das Attribut Matthew Arnolds: "Steadiness with honesty — the idea of science governing all departments of human activity".) Mit dieser Wesensbestimmung des Russen allgemein scheint mir insbesondere Anton Pawlowitsch Tschechow ins Herz getroffen zu sein, der in der Novelle „Zelle Nr. 6" einem Geisteskranken sein Credo in den Mund legt: „. . . . das Leiden verachten würde für sie [die Menschen] ebensoviel heißen wie das Leben selbst verachten, denn das ganze Wesen des Menschen besteht aus den Empfindungen des Hungers, der Kälte, der Kränkung, des Verlustes und der Todesfurcht. Diese Empfindungen machen das ganze Leben aus: man kann darunter leiden, kann es fassen, aber nicht verachten . . . Ein organisches Gewebe muß, wenn es lebensfähig ist, auf jeden Reiz reagieren . . Je entwickelter ein Organismus ist desto empfindlicher ist er und desto stärker reagiert er auf die Wirklichkeit . . . ." (A. Luther, a. a. O., S. 385 f.)

Zusammenfassend ist zu Maupassant und Tschechow zu sagen: Während Maupassant, der direkte Anreger und Befruchter Tschechows, auf altem romanischen Erzählgut aufbaut und sich die Techniken Poes der Pointierung und Vereinheitlichung des Tons, des "setting", der Atmosphäre etc. dabei zu eigen macht, diese mit eiserner Konsequenz zu einem raffinierten unentrinnbaren Kausalnexus steigernd, während Maupassant, trotz gelentlicher lyrischer Einfälle in die Prosa doch der Epiker gegenüber Tschechow bleibt, mischt dieser melodramatische Elemente in seine Erzählungen, mit denen er offenbar auf direkte schauspielerische und lyrische Effekte abzielt, und die ihren Höhepunkt im Gedicht in Prosa finden. Weltanschaulich gehören beide in das große Lager des Naturalismus, d. h., sie stellen den Menschen unter die Dinge und

Einflüsse, machen ihn unfrei und erbärmlich. Beide erkennen als oberstes Ziel ihrer Literaturgattung die Photographie des flüchtigen Reizes, der verfliegenden Stimmung, worin allerdings Tschechow Maupassant noch bei weitem übertrifft. Tschechows „Kunst" ist charakterisiert mit den Attributen: Kausalnexus — Impressionismus - offene Form - Nervosität — Prosalyrik — Melodramatik

KAPITEL I.

Die zeitgenössische Kurzgeschichte in Deutschland.

„Nicht müde werden, dem neuen Geist zu dienen und ihm Wege zu bereiten, daß er zurück zu seiner Heimat findet: zu dem Herzen unseres Volkes!"

Hans Franck
(Deutsche Erzählkunst, S. 7.)

Von den im Gesamtkatalog der preußischen Staatsbibliotheken aufgeführten versiones germanicae seit der ersten Übertragung des Decamerone Boccaccios 1472 bis zum heutigen Tage sind allein 35 seit 1900 und davon wieder 24 seit 1920 erschienen [41]). Darunter ausgesprochene Volksausgaben mit Auf-

41) Im Gesamtkatalog der Preußischen Staatsbibliotheken sind folgende deutsche Übersetzungen von Boccaccio, Il decamerone, seit 1900 enthalten:

1.) Deutsch von Dietrich Wilhelm Soltau, 16. Aufl. Berlin: Schreiter (um 1905). Univ. Bibl. Marburg.
2.) Bearb.: Christian Kraus, Bonn. Ill. von F. v. Bayros. Mit e. Vorw. von Hanns Heinz Ewers. Berlin: Borngräber (1911) Staatsbibl. Berlin.
3.) (Übers.: Albert Wesselski.) (Mit Wiedergabe der 104 Holzschn. aus d. ital. Ausg. Venedig 1492.) (Leipzig: Insel-Verlag 1912) Univ.-Bibl. Breslau.
4.) Bearb.: Christian Kraus, Bonn. Illustriert von F. v. Bayros. Mit e. Vorw. von Hanns Heinz Ewers. Berlin: Borngräber (1912) Staatsbibl. Berlin.
5.) Berlin: Berliner Inst. (1912). (Sammlung galanter Hof- und Liebesabenteuer.) Staatsbibl. Berlin.
6.) (Ins Deutsche übertr. von Albert Wesselski.) Leipzig: Insel-Verlag 1912.) Staatsbibl. Berlin.
7.) (Aus d. Italien. übertr. von Albert Wesselski, 4. Aufl. Aufl.) Bd. 1. 2. Leipzig: Insel-Verlag (1912). Staatsbibl. Berlin.
8.) Deutsch von Heinrich Conrad. Mit d. Kupfern und Vignetten von Gravelot,

Fortsetzung der Fußnote 41).

Boucher, Eisen d. Ausg. von 1757. Bd. 1—5. München und Leipzig: G. Müller und Hans v. Weber (1912). Univ.-Bibl. Bonn.

9.) Aus d. Italien. von Otto Hauser. Weimar: Duncker 1914 (Aus fremden Gärten. 40). Staatsbibl. Berlin.

10.) Vollst. Ausg. Berlin-Wien: Harz 1919. Staatsbibl. Berlin.

11.) Vollst. Ausg. in neuer Übers. v. Walter Heichen. Mit Zeichnung v. Paul Telemann. (1. 2.) Berlin: Weichert (1920). Staatsbibl. Berlin.

12.) (Übertr. von Albert Wesselski, Nachschöpfung der Gedichte von Theodor Daeubler, Einl. von André Jolles. 21.—30. Taus.) Leipzig: Insel-Verlag (1921). Univ.-Bibl. Halle, Greifswald.

13.) Deutsch von Karl Witte. (Vollst. Ausg. Neu bearb. und eingel. v. Karl Quenzel.) T. 1. 2. Leipzig: Hesse & Becker (1923). Univ.-Bibl. Münster, Göttingen.

14.) Neu bearb. u. ausgew. v. Klabund (d. i. Alfred Henschke). Berlin: Neufeld & Henius (1924). (Die silbernen Bücher.) Univ.-Bibl. Berlin.

15.) (Übertr. von Albert Wesselski. Nachschöpfung der Gedichte von Theodor Daeubler. Einl. von André Jolles. 36.—42. Taus.) Leipzig: Insel-Verlag 1928. Univ.-Bibl. Bonn.

16.) Eingel. von Hanns Heinz Ewers. (Die Bearb. dieser Ausg. . . . . besorgte Kristian Kraus-Bonn.) 210 .Taus. Berlin: Maschler (1929). (Die Bücher d. galanten Zeitalters.) Staatsbibl. Berlin.

177.) Bearb. v. Leo Heller. Mit 16 ganzseit. Bildern (v. G. Schmedes, Breslau). Berlin: K. Ehrlich (1924). Staatsbibl. Berlin.

18.) (Neu durchges., überarb., erg. u. m. e. Vorw. vers. v. Klabund (d. i. Alfred Henschke). Bilder von Lucian Zabel.) (Bd 1. 2.) Berlin: Neufeld & Henius (1924). Staatsbibl. Berlin.

19.) Neu bearb. von Klabund. Berlin: Schillerbuchh. (1924). (Die bunten Romane der Weltliteratur. 30.) Staatsbibl. Berlin.

20.) (Ins Deutsche übers. von Karl Witte, bearb. v. Valerian Tornius). Mit 30 Originallith. v. Erich Gruner. Bd. 1—3. Berlin: Henschel (1925). Staatsbibl. Berlin.

21.) Deutsch von Heinrich Conrad. In 5 Bänden mit den Kupfern u. Vignetten v. Gravelot, Boucher, Eisen d. Ausg. von 1757. Band 1—5. Berlin: Propyläen-Verlag (1925). Staatsbibl. Berlin.

22.) Vollst. Ausg. in neuer Übers. von Walter Heinchen. Mit Zeichn. von Paul Telemann. (1. 2.) Berlin: Weichert (1925. Staatsbibl. Berlin.

23.) (Unter Benutzung d. Übertr. v. D. W. Soltau herausg. v. Rhodus Wellbrock. 11.—20. Taus.) Berlin: Voegels (1929). Staatsbibl. Berlin.

24.) (Unter Benutzung d. Übertr. v. Dietrich Wilhelm Soltau herausg. von Rhodus Wellbrock. 21.—25. Taus.) Berlin: Voegels (1932). Staatsbibl. Berlin.

25.) (Auszug, deutsch) Cento novella, das buch der hunert nüwen Historien. Von der zehenden und letzten tagreise die sibend, wie ein schlechte junckfraw ein künig lieb gewan, und deshalb in kranckheit fiel. (Die Illustration Peter Vischers d. J. ist nach d. Zeichnung . . . . reproduziert. Der Text gibt den der Ausg. von Johann Grüninger, Strtßburg 1519, wieder. Herausg.: Edmund Schilling (Frankfurt a. M. 1932)). Staatsbibl. Berlin. (Gestiftet von Rudolf Heilbrunn f. d. Tagung d. Bibliphilen.)

26.) Fünf sehr anmutige Geschichten des vielgelästerten Giov. di Boccaccio . . . . (Übertr. von Albert Wesselski.) Mit 7 altital. Holzschn. u. m. e. Aufsatz von Friedrich Schlegel. Leipzig: Insel-Verl. (1912). (Insel-Bücherei. Nr. 16). Staatsbibl. Berlin. Univ.-Bibl. Greifswald.

27.) Die Geschichte von Sultan Saladin und Messer Torello u. andere Erzählungen.

lagen von über 200 000, mögen die übrigen auch mehr oder weniger eine Angelegenheit einer bibliophilen Clique sein [42]). Der Umstand dieser Neuausgaben und Neubearbeitungen allein führt zu ganz bestimmten Schlußfolgerungen: die Verwässerung und Auflösung der Novelle einerseits, der Wille zur Form auf der anderen Seite bringen Schriftsteller und Geisteswissenschaftler zu dieser resignierenden Notlösung. Die uns in mehr als einem Sinne fremde, romanische, konventionsgebundene Spielform der Renaissance soll mit Gewalt in die klaffende Lücke deutscher Literatur sich einfügen, soll die stetig steigende Formsehnsucht einer neuen Zeit befriedigen. Als unerreichbares Vorbild hält man sie je und je den jämmerlichen Literaten vor Augen und bringt sie in Gegensatz zur zeitgenössischen

Fortsetzung der Fußnote 41).

Deutsch von Karl Witte.) Berlin-Zehlendorf: F. Heyder (1923). (Wandermann-Bücherei, 12/13.) Staatsbibl. Berlin.

28.) Historie von Sigismunde und dem Jüngling Guiscard. (Herausg.: Dr. August Fink.) Hannover: Banas & Dette 1923. Univ.-Bibl. Göttingen.

29.) Fünf Erzählungen. Mit 10 Orig. Holzschn. München 1923. (Eros.) Staatsbibl. Berlin.

30.) Die schönsten Geschichten aus dem Dekamerone. Ausgew. und nach d. Übers. von Dietrich Wilhelm Soltau bearb. v. Ernst Berger. Berlin: Rothgießer & Possekel 1924. (Bücherei Volksgunst. 23.) Staatsbibl. Berlin.

31.) Die Geschichte von Sultan Saladin und Messer Torello und andere Erzählungen. Deutsch von Karl Witte.) Berlin-Zehlendorf: F. Heyder (1924). Staatsbibl. Berlin.

32.) Boccaccio und Casanova. Eine Auswahl. (Boccaccio: Decamerone, Auszug deutsch; Casanova: Mémoires, Ausz. deutsch.) Mit 24 Illustr. nach alten Stichen. Berlin: P. Franke 1925. Univ.-Bibl. Berlin.

33.) Und Aphrodite lächelt. Ein Liebeskranz aus Boccaccios Dekamerone, gewunden von Hein Onfreed. Berlin: Möwen-Verlag (1925). (Die neue bunte Sammlung. 10.) Staatsbibl. Berlin.

34.) Die schönsten Novellen aus dem Dekameron. Deutsch von Karl Witte. 6 Illustr. Berlin-Tempelhof: Enck 1925. (Die galanten Bücher.) Staatsbibl. Berlin.

35.) Die schönsten Geschichten aus dem Dekameron. Ausgew. und nach d. Übers. von Dietrich Wilhelm Soltau bearb. von Ernst Berger. Berlin: Maschler (1926). (Marma-Bücher. 101.) Staatsbibl. Berlin.

Poggio Bracciolini ist im Gesamtkatalog lediglich mit zwei nach 1900 erschienen Übersetzungen vorhanden:

1.) Die Schwänke und Schnurren des Florentiners . . . . Übers., Einl. und Anm. von Alfred Semerau. Leipzig: Deutsche Verlagsactienges. 1905. (Romanische Meistererzähler. Bd. 4.) Staatsbibl. Berlin.

2.) Die Facetien. Aus d. Latein. übers. und eingeleitet von Hanns Floerke. Mit e. literaturhist. Anh. von Albert Wesselski. Privatdruck. München: G. Müller 1906. Univ.-Bibl. Bonn, Berlin.

42) Rundfrage: A. v. Grolman bezeichnet diese Boccaccio-Renaissance als „Intellektual Onanie": „Gewiß — wir hatten eine Boccaz-mode, doch war sie nur lüstern gemeint, eine Art von Intellectualonanie, wie sie mit anderen sujets genau ebenso geschieht . . . ."

Journalistik [43]). Während so der Federkrieg um bündige Definitionen klassischer oder romantischer Novelle, um Wert oder Unwert vergangener Novellentheorien, Streit um Namen und epische Kleinkunst im Nachtrab der romanischen Vorbilder durch die literarwissenschaftlichen Zeitschriften, durch Dissertationen und gelegentliche Zeitungsaufsätze sich hinzieht [44]), hat sich längst der Durchbruch eigener Art vollzogen: eine deutsche „Novelle" ist entstanden, eben die Kurzgeschichte. Äußerlich der italienischen Novelle häufig zum Verwechseln ähnlich, nimmt sie jedoch Proportionen und Struktur nicht aus einem glückhaften Formgefühl, aus Sättigung und Weltausgeglichenheit — im Gegenteil ist ihre Form Nötigung, nie verlöschender Durst und allein aus ihrem Symbolcharakter heraus begreifbar. Und d a r a u s, nicht aus den unteren Bezirken der Nervosität, Reizsamkeit und womöglich gar den Raumnöten der Zeitungen oder aus der Nachfrage literarischer Gourmets, nimmt sie Kürze, dramatische Präzision und gerundete Form.

Legion ist die Zahl der Literaten, Journalisten und Schriftsteller im Kurzgeschichtenlager. Schon der Kürschner, 1934, enthält 97 Namen aller möglichen literarischen Ebenen, denen der Terminus „Kurzgeschichte" als eigenstes Schaffensgebiet beigefügt ist. In drei großen Preisausschreiben, die Reclams Universum, der Völkische Beobachter und die B. Z. am Mittag seit 1930 veranstalteten, kamen über 5000 Einsendungen

43) Adolf v. Grolman, „Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung", Zeitschrift für Deutschkunde, 1929, Heft 10, S. 618: „In unserer modernen Zeit gibt es — seelisch-strukturell und effektiv in der Journalistik jeder Art — Anekdoten, Kurzgeschichten, Erzählungen, Skizzen und Essays aller Art. Nur für die Novelle ist dabei kein Platz mehr, denn die strenge Form ist den Modernen „unmöglich". Es fehlt seit 1789 die „Gesellschaft", von der unerläßlichen Voraussetzung eines geschlossenen Weltbildes ganz zu schweigen."

44) Es ist nahezu unmöglich, eine erschöpfende Bibliographie zu geben. Deshalb seien hier nur einige der wesentlichsten Arbeiten genannt:

A. v. G r o l m a n n, a. a. O.
D e r s e l b e, Artikel „Novelle" in Merker & Stammlers Reallexikon (a. a. O.).
A. H i r s c h, „Der Gattungsbegriff „Novelle" ", Germ. Stud. 64, 1928, Berlin.
P a u l Z i n c k e, „Heyses Novellentechnik", Karlsruhe, 1927.
H. B r u c h, „Über die Novelle", Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 22, 1928.
H. P o n g s, „Über die Novelle", Zeitschrift für deutsche Bildung, 1929, S. 175 ff.
R o b. P e t s c h, „Die Kunstform der Novelle", Zeitschrift für Erziehung und Unterricht, Heft 13, 1929, 36. Jahrg., S. 577 ff.
G. v. L u k a c s, „Die Seele und die Formen", Berlin, 1910.
D e r s e l b e, „Theorie des Romans", Berlin, 1920.
O. W a l z e l, a. a. O.
H. F r a n c k, a. a. O.

zusammen. (Man muß übrigens solche Preisausschreiben nicht unbedingt verdammen, wie Felix Langer in einem essayistischen Aufsatz in der „Literatur" hinsichtlich der Geschäftstüchtigkeit der Veranstalter tut.) [45] — Im 15. Bändchen der in den Jahren 1924—28 herausgegebenen Buchreihe „Wege nach Orplid" sammelte Dr. Martin Rockenbach durch eine Rundfrage Kurzgeschichten von 22 Autoren. Eine in Kassel von Karl Trimper herausgegebene Zeitungskorrespondenz nennt sich ausdrücklich „Die nationale Kurzgeschichte". In Zürich gibt seit August 1933 Wilhelm Stegemann ein ausgezeichnetes deutschsprachiges Magazin „Kurzgeschichten unserer Schweizer Autoren" heraus [46]). Im Feuilleton vieler Zeitungen existiert eine besondere Kurzgeschichtensparte, so z. B. im „Angriff" die tägliche Ecke „Unsere Kurzgeschichte", ebenfalls im „Mittag" etc. Nach persönlicher Mitteilung der Feuilleton-Schriftleitung des Völkischen Beobachters plant diese in der neugeschaffenen Montag-Frühausgabe die Veröffentlichung von Kurzgeschichten des nationalen Schrifttums mit einer weltanschaulichen Tendenz. Endlich verwenden die Herausgeber des „Deutsches Anekdotenbuch. Eine Sammlung von Kurzgeschichten aus 4 Jahrhunderten", Hermann Rinn und Paul Alverdes, den Terminus als Oberbegriff für Anekdoten, Schwänke und Schnurren, Kalendergeschichten etc. Er taucht auf in R. M. Meyers Stilistik (als "short story" allerdings noch [47])), ist verhältnismäßig früh, 1922, als literarische Bezeichnung einer Gattung in Francks „Erzählkunst" anzutreffen und findet sich immer häufiger seit 1930 in literarwissenschaftlichen Abhandlungen. Teilweise werden sogar Begriffsbestimmungen versucht, so bei Mahrholz, 1926, Grolman, 1929, Elster, 1930, Langer, 1930, Vark, 1930, Borcherdt, 1930, im neuen Brockhaus, 1931, bei Halm, 1933, Soergel, 1934 [48]).

45) Felix Langer: „Die Kurzgeschichte", Die Literatur, 32. Jahrg., 1929/30, S. 613 f. — Die Ergebnisse mögen noch so dürftig sein — erbärmlich beispielsweise muten die aus einem Wettbewerb der Münchener Zeitung hervorgegangenen 74 „Humoresken" an, die Heinz Schmid-Dimsch als Buchpublikation 1928 in der Lindauerschen Universitätsbuchhandlung, München, unter dem Titel „Ganz Deutschland lacht", herausgegeben hat — es genügt, wenn nur ein Kunstwerk von Format darunter ist, um das ganze Unternehmen zu rechtfertigen.

46) Der steirische Mundartdichter Josef Rauch hat bereits 2 Bändchen Kurzgeschichten im Verlage Leykam bei Graz veröffentlicht: „Sunnseitigs 50 Kurzgeschichten in steirischer Mundart" und „Schattseitigs", ebenfalls mit dem Untertitel „Kurzgeschichten".

47) Im gleichen Sinne in: „Die Weltliteratur im XX. Jahrhundert, a. a. O., S. 152 und „die deutsche Literatur des XIX. Jahrhunderts", a. a. O., S. 812.

48) A. a. O.

Diese Dinge seien angeführt, weil schon beim oberflächlichen Studium der genannten Stellen klar werden muß: der Begriff „Kurzgeschichte" wird in vielfältigstem Sinne vom zeitgenössischen Schrifttum benutzt [49]), nicht, wie bei der Novelle, aus einer irgendwie gearteten Polemik, aus einem Theorienstreit heraus, sondern einfach ahnungslos autodidaktisch. Denn das, was eigentlich Gegenstand der Untersuchung oder Etikettierung sein soll, schwankt dabei vom Kurzroman bis zum Aphorismus. Hiernach kann die Schwierigkeit ermessen werden, auf die diese Arbeit notwendig stoßen mußte. Es galt, aus der Unzahl vorhandener und seit der Jahrhundertwende erschienener Erzählungen den deutschen Begriff „Kurzgeschichte" erst zu deduzieren, dann aber die so gewonnene Bestimmung zur Grundlage einer Abgrenzung und Analyse zu machen. Hans Franck blieb dabei auf weiten Strecken Richtschnur. Dazu verdankt der Verfasser wertvolles Material der eingangs erwähnten Rundfrage und Förderung durch Schriftsteller und Presse, sowie der Unterstützung maßgebender Germanisten.

Die in Rockenbachs Bändchen [50]) gesammelten 29 Kurzgeschichten von Fritz Walter Bischoff, Georg Britting, Walter Eidlitz, Richard Euringer, Ernst Fuege, Karl-Heinz Herke, Karl-Heinz Hillekamps, Hanns Johst, Alexander Lernet-Holenia, Heinrich Lersch, Elisabeth Meinhard, Wilhelm Meridies, Ernst Penzoldt, Friedrich Rasche, Martin Rockenbach, Toni Schwabe, Heinz Steguweit, W. E. Süskind, Robert Walser, Josef Winckler, Otto Wirz, Paul Zech bildeten für den Bezirk zeitgenössischer Kurzgeschichte insofern Ausgangspunkt der anschließenden Arbeiten, als hier der einzigartige Versuch gemacht wurde, mit einer fertig gezimmerten Definition Beiträge zu sammeln [51]).

49) Genauer weiter unten.

50) „Wege nach Orplid", herausgegeben von Dr. Martin Rockenbach. 15. Bd., „Kurzgeschichten", Orplid-Verlag, München-Gladbach und Köln.

51) „Der Kreis des Geschehens, der die Lebensfülle eines Romans oder einer ein Menschenschicksal entwickelnden Erzählung umgibt, ist weit gespannt, da jedes Glied der Entwicklung, jeder einzelne Gang der Handlung mit einer bluthaften Bilderflut realistisch oder phantastisch oder reflektierend ausgemalt und ausgebreitet ist. Die Kurzgeschichte verzichtet auf alle ausmalende Darstellung im einzelnen. Der Kreis der Erzählung verengt sich auf ein Mindestmaß von Darstellung, ohne daß dem eigentlichen Ablauf des Geschehens auch nur ein Glied der Handlung fortgenommen wird. Die Kurzgeschichte ist ein 5 Minuten-Roman: In 30—300 Schreibmaschinenzeilen ist der Inhalt eines ganzen Romans erzählt mit allen wesentlichen Zügen. Die Kurzgeschichte ist die Dichtung der prägnantesten Linienführung, der zuchtvollen stilistischen Erhöhung der Inhaltsangabe zum Kunstwerk. Sie ist die zur Dichtung gewordene Aufrißzeichnung des Romangebäudes, atemlos rollen in ihr die Lebensschicksale ihren Gang. — Von der Anekdote unterscheidet sich die

Dabei zeigte sich gleich zweierlei: 1.) die versuchte Definition traf wohl in einigen Punkten, versagte aber überall da, wo offenbar angelsächsisches Vorbild den Blick getrübt hatte, 2.) die Beiträge selbst zeigten in der Mehrzahl eine eigenwillige Abweichung, indem nur wenige den „Inhalt eines Romans" zum Vorwurf hatten, fast alle Geschichten ausmalend oder reflektierend erweitert waren und als Kurzgeschichten im Sinne der Definition [51]) nur die folgenden anzusehen waren: Fritz Walter Bischoff „Der Clown" (ca. 1400 Worte, Er-Bericht, ohne wörtliche Rede und Dialog), Georg Britting „Der Georgsritter" (ca. 800 Worte, sonst wie oben), Richard Euringer „Heim, hol über!" (ca. 1350 Worte), Heinrich Lersch „Der Mörder" (ca. 700 Worte) und „Kassops Vater" (ca. 350 Worte), Friedrich Rasche „Die erwachte Exellenz" (ca. 3100 Worte), wobei Lersch und Euringer auch schon — der eine ins Novellistische, der andere ins Anekdotische — abirren.

Während die von Rinn-Alverdes [52]) gesammelten Anekdoten, Schnurren und Geistergeschichten wirklich nur Anspruch auf eine Bezeichnung als kurze Geschichten erheben können, sind die Anekdoten Wilhelm Schäfers [53]) zum größten Teil (bis auf die durchwegs anekdotische Einkleidung) zu Kurzgeschichten erweitert. Gerade an ihnen erweist sich die Notwendigkeit einer Definition. Schon die Durchschnittslänge von 2500 Worten (maximal 12 000) läßt die Frage aufkommen, ob hier nicht eine Überschreitung der der Anekdote als bedeutsame Tat, bedeutsames Geschehnis oder bedeutende Antwort zuzubilligenden Grundierung und Motivierung vorliegt.

Ein wiederum neuer Bereich der Kurzgeschichte unserer Tage tritt in der Buchreihe von Georg von der Vring und E. G. Erich Lorenz „Erzähl Kamerad!" [54]) zutage. Hier sind die

Kurzgeschichte durchaus. Die Anekdote ist die Erzählung einer pointierten Einzelhandlung, die in ihrer Isoliertheit blitzartig das Ganze des betreffenden Lebens aufhellt. Die Kurzgeschichte erzählt das Leben als Ganzes."

52) „Deutsches Anekdotenbuch, eine Sammlung von Kurzgeschichten aus 4 Jahrhunderten." Herausgegeben vom Kunstwart durch Hermann Rinn und Paul Alverdes, Verlag Georg D. W. Callwey, München, 1927.

53) Gesammelte Anekdoten bei Georg Müller, München.

54) „Erzähl Kamerad!", Verlag von W. Kohlhammer, Stuttgart. — Auf diese Erzählungen trifft in hohem Grade die Bemerkung Hans Francks in der Deutschen Erzählkunst, S. 15 f., zu: „Man beobachte nur ein einziges Mal, mit welcher Fülle der Verlebendigungmittel selbst der einfachste Mann aus dem Volk — selbst? nein, gerade der Ungeschulte! — einen erlebten Vorgang widergibt, der außer ihm Niemandem unter seinen Zuhörern zu Gesicht kam, und man wird nicht darüber Klage führen, daß durch die Verweisung des Erzählers auf sein ureigenstes Gebiet [die mündliche Erzählung, D. V.] der Künstler in ihm über Gebühr in der Entfaltung seiner Kräfte beschränkt sei."

in der Sendefolge des Süddeutschen Rundfunks „Viertelstunde des Frontsoldaten" mündlich erzählten Erlebnisse von Frontsoldaten gesammelt, und es ist zu beobachten, daß das erschütternde und packende Erleben auch den Nichtliteraten zu einer Formung in Richtung der Kurzgeschichte treibt. So z. B. in der Erzählung des 2. Bändchens: „Das tote Dorf" von K. E. Ruckelshausen, in der geheimnisvoll-grausiger Ton, Steigerung bis zum Brennpunkt, Kontrast-Technik stark an die literarische Kurzgeschichte erinnern.

Werner Mahrholz handelt im 7. Buch seiner ausgezeichneten Literatur der Gegenwart [55]) auf einer Seite Reportage und Kurzgeschichte ab. Schon die Unterbringung der Materie im Kapitel über „Die neue Sachlichkeit" zeigt die Mahrholzsche Deutung des Begriffes Kurzgeschichte, die erst recht durch den gleich eingangs als Muster der Gattung gepriesenen Amerikaner Ernest Hemingway festgelegt ist. Die dort aufgeführten Namen — darunter auch Rockenbach — entbehren des schwächsten Zusammenhangs, die in einem Atem angegebenen Bücher, z. B. Marie Louise Fleisser „Ein Pfund Orangen" Josef Breitbach „Rot gegen Rot" Oscar Maria Graf „Kalendergeschichten" etc., sind erneuter Beweis für die literarwissenschaftliche Ahnungslosigkeit auf dem Gebiet der Kurzgeschichte. Bei Hemingway [56]) kann aber auch nichts den Anspruch auf Abrundung und Form erheben. Extrem impressionistische Technik und völlige Unausgeglichenheit im Gebrauch des Dialogs, einmal naturalistisch getreu, mit sämtlichen Ungezogenheiten der Schule, halb weggelassenen Sätzen, Gedankensprüngen usf., dann wieder gongoristisch-schwülstig und also unwahr, weltanschaulicher Nihilismus bis zur Grenze der Hysterie, das sind Hemingways literarische Eigenschaften, die mit Kunst nichts zu schaffen haben [57]). Ebenso setzt der Name Fleisser [58]) in Erstaunen. Denn daß dies unappetitliche, weh-

55) Werner Mahrholz, „Deutsche Literatur der Gegenwart. Probleme — Ergebnisse — Gestalten", durchgesehen und erweitert von Max Wieser. Berlin, 1932, Sieben-Stäbe-Verlag.

56) „Männer" (Men without women), Deutsch von Annemarie Horschitz, Berlin, 1929, Ernst Rowohlt-Verlag. — „In unserer Zeit, Erzählungen" (In our time — stories) 1932, wie vor.

57) Einzig die beiden Geschichten „Der Unbesiegte" und „Um eine Viertelmillion" aus dem Band „Männer" sind entfernt als Kurzgeschichten anzusprechen und wären auch bei rücksichtsloser Streichung des immer wieder einbrechenden, verheerenden Geredes von 10 000 und 8 000 Worten Länge jeweils auf die Hälfte zu kürzen. So sind sie Mißgeburten.

58) Marieluise Fleisser aus Ingolstadt, „Ein Pfund Orangen und 9 andere Geschichten", Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin, 1929.

leidig-schmutzige und lebenverneinende Zeug, das ausnahmslos auf Zerfaserung erotischer Beziehungen hinausläuft, von dem sonst urteilssicheren Verfasser als „einfach gehaltene bauernpsychologische Kurzgeschichten" bezeichnet wird, ist lediglich Auswirkung der Begriffsschwankung.

Interessant ist, daß Mahrholz an dieser Stelle auch Kurzgeschichte und Reportage in einem Zuge nennt[59]). Reportage als Kunst des Feuilletons, vertreten durch die Namen Polgar, Sling, Tucholsky, Kisch — Ein Ungewitter hat sie alle weggefegt. Und es war an der Zeit. Man wird durch solche Namen aufs unangenehmste an die andere Seite der Kurzgeschichte erinnert. Besonders Polgar kann lehrreiches Anschauungsmaterial für den Zersetzungsprozeß in der Literatur abgeben[60]). Der Relativismus in Weltanschauung und bis in die letzten stilistischen Paradoxe hinein feiert Triumphe. Der Name wird in diesem Zusammenhang nur deshalb genannt, weil der Polgarstil dem Feuilleton gar mancher Zeitung als stilles Vorbild vorgeschwebt zu haben scheint.

Die zeitgenössische Kurzgeschichte in Deutschland an dieser Stelle oder überhaupt restlos zu erfassen, ist unmöglich. Auch aus den durch die Rundfrage zusammengekommenen Zuschriften in der Kürze der Zeit das literarisch Wertvolle von dem Wertlosen zu sieben, fehlte dem Verfasser Zeit und Möglichkeit. Lediglich die Namen der auf dem Gebiet der Kurzgeschichte noch weiter tätigen Schriftsteller und Dichter seien darum hier aufgeführt: Paul Alverdes, Hans Bethge, Max Jungnickel, Heinrich Hauser, Marie Schempp, Hermann Hesse, Werner Bergengrün, Hans Friedrich Blunck, Hanns Heinz Ewers, Will Vesper, Robert Hohlbaum, Georg von der Gabelentz, Fritz Müller-Partenkirchen, Josef Winckler, Max Mell, Oskar A. H. Schmitz, Hans Watzlick, Wilhelm Schmidt-Bonn, Karl Hans Strobl, Julius Knopf, Jo Hanns Rösler, Hellmut Schwabe, Regina Berthold, Gertrud Aulich, Josef Rauch, Erwin Kreker, Cläre Bekker, F. W. Beielstein, Arthur von Riha, Julius Lothar Schücking, E. v. Moers-Koenig, Otto R. Gervais, Horst Olaf von Bonin-Ponitz, W. Henschel, Robert Gehrke, J. Dworzack, Bruno

59) Für das Studium dieses Grenzgebietes seien empfohlen: Robert A. Stemmle, „Moritaten und Volksballaden — Ja, ja, ja, 's ist traurig aber wahr. Acht ergreifende, hochtragische Moritaten und Volksballaden" und die Sammlung von Bildern und Berichten bei Juncker und Dünnhaupt von Ferdinand Bucholtz, „Der gefährliche Augenblick".

60) Alfred Polgar, „An den Rand geschrieben, Essays." Bei Rowohlt, Berlin, 1927. — „Schwarz auf Weiß, Essays." Ebenda, 1929.

Manuel, O. Th. Stein, A. E. Guntermann, K. Arens, A. Kohlhofer, Fr. Marggraf, M. Kyber, H. Cube u. a. m.

Ihre Erzählungen sind von vornherein in zwei Gruppen zu scheiden: in solche, die den menschlich bedeutsamen Einzelfall, das Einzelschicksal, seines Symbolcharakters wegen gestalten müssen und letztlich weltanschaulich gerichtet sind, und solche, die reine Unterhaltungsliteratur, sogenannte Belletristik (hierher gehört das Zeitungskonfekt) aus Spielfreude, Kombinationslust oder innerer Problemlosigkeit geben. Gar nicht zu reden von literarisch gezüchteter Reportage[61]). Eine dritte Gruppe bilden die unzähligen Neuausgaben und Sammlungen alten, epischen Kleinguts, soweit nicht Bearbeitungen vorliegen und soweit solche Neuausgabe nicht philologischer Forschungsarbeit dient. Hier ist Hermann Hesse zu nennen, der neben ältesten italienischen Erzählern[62]) auch die Gesta Romanorum[63]) herausgab und übrigens auch Studien über Boccaccio und Franz von Assisi schrieb. „Die schönsten Legenden des heiligen Franz" hat Rudolf G. Binding im Insel-Verlag übersetzt. Ebendort erschienen auch die altitalienischen Novellen von Paul Ernst. Zu den Quellen der Fabulierkunst, des Märchens, der Fabel und Geschichte steigt Wilhelm Schmidt-Bonn mit einer Neuerzählung der 70 Geschichten des Tuti Nameh, des indischen Papageienbuches[64]), hinab, getreu seiner neuromantischen Sendung. Richtig ist, daß die philologische Rosensche Übersetzung des türkischen Textes von 1858 keine Lebenskraft mehr besaß und somit die Neuerzählung rechtfertigt. Vor allem aber macht

61) Ursprünglich ist auch die Anekdote nur Bericht, rückt durch technischen Aufputz in die Literatur ein, wird aber erst Kunst im obigen Sinne der Symbolik bei Hebbel und Kleist. — Das „quid novi" der Renaissancegesellschaft läßt uns einen Blick tun in die Abgrundtiefe zwischen romanischem und germanischem Lebensgefühl. Selbst die höfische Überfremdung des Barock-Deutschland hat keine Novelle bei dem unwirtlichen Gastvolk zum Leben gebracht.

62) „Novellino. Novellen und Schwänke der ältesten italienischen Erzähler", herausgegeben von Hermann Hesse, Verlag Seldwyla, Bern, 2. Band der von H. Hesse herausgegebenen Buchreihe „Merkwürdige Geschichten" (Band 1 „Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht", Erzählung von Jean Paul / 2. Band „Novellino" / 3. Band „Japanische Geschichten" / 4. Band „Aus Arnims Wintergarten" / 5. Band „Mordprozesse"). Die Novellen in Band 2 sind — mit geringfügigen Kürzungen — dem ersten Band des „Italienischen Novellenschatzes" von Adelbert Keller entnommen und Übersetzungen aus den „Cento novelle antiche" (um 1300), von Franco Sacchetti (um 1330), Giovanni Fiorentino (um 1375), Niccolo Macchiavelli (um 1470), und Masuccio (um 1470) und einem Anonymus.

63) „Gesta Romanorum. Das älteste Märchen und Legendenbuch des christlichen Mittelalters." Herausgegeben von Hermann Hesse, Insel-Verlag, Leipzig.

64) „Die 70 Geschichten des Papageien" nach dem Türkischen neu erzählt von Wilhelm Schmidtbonn. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig, 1927.

sich für den deutschen Bereich das eben erwähnte Anekdotenbuch von Rinn-Alverdes verdient, das gleicherweise philologische Arbeit und Wiedererweckung zur Volkstümlichkeit von vier reichen Jahrhunderten deutscher Kleinprosa bedeutet. Zum Teil in freier Nacherzählung tischen die Herausgeber die köstlichsten Früchte auf aus: Johannes Pauli „Schimpf und Ernst", Heinrich Bebel „Facetiae", Augustin Tünger „Liber facetiarum", Joh. Sleidanus, Michael Lindener „Rastbüchlein", Hans Wilhelm Kirchhoff „Wendunmuth", Jörg Wickram „Rollwagenbüchlein", Graf Froben Christoph von Zimmern und dessen Sekretär Hans Müller „Zimmernsche Chronik", Valerius Herberger „Die evangelische Herzpostille", Johann Balthasar Schuppius „Freund in der Not", Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen „Simplizissimus", Justus Möser, Helfrich Peter Sturz, Karl Friedrich Flögel, Georg Christoph Lichtenberg, Ch. Fr. Daniel Schubart, August Gottlieb Meißner, Jeremias Gotthelf, Justinus Kerner, Fürst Hermann von Pückler-Muskau usw. vor allem aber aus Hebel und Kleist. Und wie aus diesem Buch in aller Größe, Untermenschlichkeit und Schelmenhaftigkeit Leiden und Taten vergangener Zeiten erwachen, so beleben gerade die beiden letztgenannten Hebel und Kleist die zeitgenössische Erzählkunst immer von neuem. So ist Francks Hebel-Ausgabe[65]) Dankesschuld, und Heinrich E. Kromer[66]) bleibt ebenfalls schulmeisterlich getreu in Hebels Kielwasser. Und richtig ist es auch, wenn die „Zukunft" eine Linie: Kleist — Hebel — Wilhelm Schäfer — Josef Winckler zieht.

Wir wollen diese Literaturschau hier abbrechen. Die tabellarische Übersicht zu der veranstalteten Rundfrage mag den an Hans Franck speziell zu erbringenden Beweis der Formtendenz auch für den übrigen Bezirk unterstützen. Das, was die neue Kurzgeschichte von aller impressionistischen Nervenkitzelei, episch-lyrischer Verquickung von Zuständlich-Sentimentalem mit eigentlicher Handlung, mit Geschehnissen und Dynamik scheidet, ist ihr unverkennbarer Zug zu letzter Sinndeutung, was Josef Winckler in Beantwortung der Rundfrage das „Paradigmatische" der Anekdote nennt. Es liegt hier offenbar keinem sehr viel daran, lyrischen Gefühlsbrei zu servieren, nach momentanen Bewegtheiten und von jedem zartesten Windhauch gekräuselten Emotionen mit dem ewig verschleierten Blick der Décadence auszuschauen. Vielmehr sind es wieder

65) Hans Franck, „Joh. Peter Hebels Anekdoten", Gebr. Stiepel, Reichenberg, 1924.

66) Heinrich E. Kromer, „Von Schelmen und braven Leuten", bei Staakmann, 1935.

verwurzelte Menschen, an denen Dinge und Umstände gemessen, nicht die Dinge, an denen die Menschen gemessen werden. Diese Kunst rückt ab von der Varietékunst Tschechows. Typisch ist, daß die Reise, das Flüchtige, Vorüberflitzende, Schattenhafte allen Tschechowisten A und O ihrer Kunst bedeutet [67]). Seltsame Begegnungen, Eintagsbekanntschaften, unmotivierte Abenteuer, sonderbare Käuze, psychische Abnormitäten pathologischer Natur: die Quellen literarischer Pointilisten. Dagegen schlägt die Kurzgeschichte Franckscher, Schäferscher, Wincklerscher Prägung ihre Wurzeln in Chroniken, Sagen und Legenden, auch solchen, wie sie im Volksmund ständig neu entstehen, die ihre Eigenart durch die besondere stammliche Note ihres Quellgebiets empfangen. Diese senken ihr Lot tief in die Seelen und horchen mit feinem Ohr auf den besonderen Klang, den Landschaft und Menschen miteinander geben.

Einigen Aufschluß über die gegenwärtige Situation geben die Antworten auf die veranstaltete Rundfrage, die bei der Beschränktheit der verfügbaren Mittel Ansatz und erste Anregung notwendig bleiben mußte, obwohl dankenswerterweise nahezu 100 % Antworten eingegangen sind. Auf eine kurz zu kommentierende (nahezu sprechen die Zahlen für sich) tabellarische Übersicht des Gesamtergebnisses mögen im Zitat Auszüge folgen, die den Antworten entnommen sind. Die Rundfrage wandte sich an einen im Hinblick auf literarisches Schaffen und Niveau weiten Kreis, sie sollte mit vollem Bewußtsein auch die journalistischen und merkantilen Produktionen mit einbegreifen, da gerade hieraus erst Schlüsse zu ziehen waren auf den Umfang der Verindustrialisierung und Mechanisierung der literarischen Arbeit, wie andererseits Schlaglichter auf die Not des Schrifttums und seiner Verknechtung durch Presse und Korrespondenzwesen davon ausstrahlen mußten. Darum darf die Vermengung von Journalistischem, Schriftstellerischem und Künstlerischem schon in der Art der Fragestellung bei folgendem Fragebogen nicht Wunder nehmen:

1) Wie kamen Sie zu der Bezeichnung „Kurzgeschichte"? — Was verstehen Sie speziell darunter? — Welches sind Ihre Vorbilder (auch Ausländer)?

2) Weshalb schrieben Sie „Kurzgeschichte" und nicht „Anekdote" oder „Skizze", „Novellette", „Essay", „Erzählung" oder „kurze Geschichte"?

67) Über die Bedeutung der Reise für Heyse, Andersen, Gogol, Irving, Twain, Turgenew, Maupassant, Tschechow s. Halm (a. a. O.), S. 24 ff.

3.) Wie lang oder kurz bemessen Sie eine solche Geschichte, oder machen Sie die Bezeichnung (wie bei der short-story) nicht direkt davon abhängig?
4.) Verstehen Sie darunter ein impressionistisches, naturalistisches Bild, eine „Skizze" oder eine festumrissene Form?
5.) Welche Stoffe und Quellen bevorzugen Sie: freie Erfindung oder nicht, lehrhafte, historische, religiöse, humoristische, satirische, groteske, schauerliche, erotische, technisch-zivilisatorische oder nationale Stoffe?
6.) Wie denken Sie über Rahmenerzählung?
7.) Wie urteilen Sie über die zeitgenössische Novelle? Ist das, was heute unter dieser Bezeichnung geschrieben wird, in Ihren Augen Novelle, oder beobachten Sie eine Zersetzung der von Boccaccio, Poggio geschaffenen Form?
8.) Veröffentlichten Sie Ihre ersten Arbeiten in der Presse, und wurden Sie dadurch in Stoffwahl und Erzählungsform beeinflußt? (Tagespresse oder Zeitschrift?)
9.) Kamen Sie speziell durch die Presse zu dieser Form?
10.) Was erwarten Sie vom Feuilleton?
11.) Sehen Sie in der Kurzgeschichte einen dramatischen Zug und eine Verwandtschaft mit dem Einakter? (Filmstoff)
12.) Begannen Sie mit dieser Form, oder kamen Sie erst später dazu? — Welche von Ihren Publikationen bezeichnen Sie selbst als Kurzgeschichten?

Auf diese 12 Fragen gingen außer mehreren unbrauchbaren insgesamt 47 sachliche, zum Teil ausführliche Antworten von folgenden Autoren und Wissenschaftlern ein, die der tabellarischen Übersicht zugrunde liegen: Paul Alverdes — Karlheinz Arens — Gertrud Aulich — Felix W. Beielstein — Cläre Bekker — Werner Bergengruen — Regina Berthold — Hans Bethge — Hans Friedrich Blunck — Horst Olaf von Bonin-Ponitz — Professor H. H. Borcherdt — Professor Henry Seidel Canby/New York — Professor Emil Dovifat — J. Dworzack — Richard Euringer — Feuilletonschriftleitungen der B. Z., R. W. Z., des Scherl-Verlages, des V. B. — Hans Franck — Robert Gehrke, Otto R. Gervais — Hans Grimm — Adolf von Grolman — Wilhelm Henschel — Julius Knopf — Alexander Kohlhofer — Erwin Kreker — Bruno Manuel — F. Marggraf — Editha von Moers-Koenig — Josef Ponten — Josef Rauch-Graz — Arthur von Riha — Martin Rockenbach — Jo Hanns Rösler — Wilhelm Schäfer — Julius Lothar Schücking — E. Schüßler — Hellmut Schwabe — W. Stegemann/Zürich — A. Stein — O. Th. Stein —

August Straub — Frank Thieß — Georg von der Vring — Josef Winckler.

Tafel I.

1	Vorbilder:	5 x Hebel; 4 x Kleist; 4 x Schäfer; 3 x Müller-Partenkirchen; 2 x Rosegger; 2 x Franck; 2 x Twain; 2 x Boccaccio; 2 x Poggio; 1 x Tschechow; 1 x Hasse Zetterström; 1 x Irving; 1 x Klabund; 1 x Auburtin; 1 x Paquet; 1 x Speckmann; 1 x Bismarck; 1 x Moltke; 1 x Ziethen; 1 x Mackensen; 1 x Kromer; 1 x Reuter; 1 x Rösler; 1 x Maupassant.
		F: 25 S: 7 Z: 6 V: 2 = + 40 — 7
2		F: 25 S: 7 Z: 6 V: 2 — 7
3		∞: 24 M: 12 5000: 5 !: 5 ?: 1
4		F: 25 S: 7 Sk: 6 ?: 9
5		●: 17 H: 11 L: 10 K: 7 E: 7 Chr: 4 Nat: 3
		Ztg: 2 Sat: 2 Rel: 2 Grot: 1 Erot 1 Tech: 1
6		+: 17 —: 24 ?: 6
7		X: 18 0: 3 ?: 26
8		P: 13 p: 8 B: 2 ?: 24
9		Nein: 11 ja: 7 >: 4 Re: 2 ?: 23
10		14 Antwort. ?: 33
11		Ja: 27 Nein: 5 ?: 15
12		Sp: 19 Ly: 7 A: 7 Dr: 2 D: 1 ?: 11

F	= Eigenform und Kunstform	!	= Begrenzung nur zwangsläufig
S	= Sammelbegriff	Sk	= Skizze
Z	= Zeitungsbrauch	X	= Zersetzung
V	= Verdeutschung	O	= keine Zersetzung
+	= Positive Wertung	P	= Erste Veröffentlichung in Presse, keine Beeinflussung
—	= Negative Wertung		
?	= Urteilsenthaltung		
E	= Freie Erfindung	p	= wie P, aber Beeinfluss.

L	= Erleben	B	= Buchveröffentlichung von vornherein
H	= Historische Stoffe		
⊕	= Alle Stoffe	>	= umgekehrt, Beeinflussung der Presse
K	= Komische Stoffe		
Chr	= Chroniken	Sp	= später zur Kurzgeschichte gekommen
Nat	= Nationale Stoffe		
Ztg	= Aus dem Nachrichtenteil der Zeitungen	A	= Anfang mit Kurzgeschichte
Sat	= Satire	Dr	= Anfang mit Kurzgeschichte, dann Drama
Rel	= Religiöse Stoffe		
Grot	= Groteske	Re	= nein, aber die Presse geeignete Resonanz
Erot	= Erotische Stoffe		
Tech	= Technisch-zivilisatorische Stoffe	Ly	= von der Lyrik ausgegangen zur Kurzgeschichte
∞	= keine Begrenzung		
M	= etwa tausend Worte	D	= vom Drama ausgegang. zur Kurzgeschichte
5000	= bis zu 5000 Worte		

ad 1, 2 und 4. Es stehen rund 85 % irgendwie positiv gearteter Wertungen 15 % negativen gegenüber. Von diesen 85 % erkannten rund 62 % eine Eigenform der Kurzgeschichte mit gewissen, von den in Frage 2 angeführten Kategorien unterscheidenden Merkmalen, während die restlichen 38 % den Terminus entweder als Sammelbegriff für diese Kategorien, als Zeitungsbrauch oder Verdeutschung für „Anekdote", „Novelle", „Essay" usw. anwenden. Hebel, Kleist, Schäfer und Franck marschieren als Vorbilder an der Spitze, eine Bestätigung der oben gekennzeichneten Abwendung des zeitgenössischen Schrifttums vom flüchtigen Reiz zur Symbolik. Wichtig ist ferner, daß nur einer der Befragten den Terminus als Übersetzung des angelsächsischen "short-story" gebraucht haben will.

ad 3. Immerhin 50 % haben sich noch von der Bemessung nach Lineal oder Seitenzahl freigehalten. Andererseits sieht man, wie weit die mechanisierenden Einflüsse der Presse und die damit verbundene Industrialisierung eingedrungen ist. Diesen 50 % könnten noch die fünf Autoren zugerechnet werden, die in der Beantwortung die besondere, durch die Pressearbeit geschaffene Zwangslage, die sie zur Begrenzung nötigt, beklagen (s. Zitate XIX, II, V, XII, XIV, XV, XVI, XVII, XX). Seit Poe und Harte wird das Problem der Zeilenbegrenzung erörtert, das diese beiden übrigens nur in der Theorie als Postulat aufstellen, ohne sich selbst danach zu richten, und es

ist durch spezifisch handwerkliche Talente zu einem literarischen Schandfleck geworden.

ad 6. So wie wir seit Keller keine eigentliche Rahmenerzählung mehr hervorgebracht haben, allenfalls gerahmte Einzelnovellen, in denen der Rahmen nur noch eine Motivierung des Erzählens bedeutet (alle die Reisebekanntschaften, Begegnungen, Brief-, Tagebuch-, Manuskriptfiktionen), ist aus der Beantwortung dieser Frage deutlich eine Abwendung vom Rahmen zu verspüren, der von 65 % direkt abgelehnt, bzw. gar nicht mehr verstanden wird. Die Rahmenrudimente, wie wir sie z. B. bei Franck finden, als offene Situationsrahmen, sprechen nicht ernstlich dagegen. Es fehlt offenbar die „Gesellschaft", wie sie noch einmal in der Romantik bei Hoffmann und Tieck vorhanden ist. Vielleicht wird die Kameradschaft unserer Tage einmal einen literarischen Rahmen, wenn auch völlig neu und anders als bei Boccaccio oder Hoffmann, schaffen.

ad 7. Paul Ernsts heißes Bemühen um die Novelle klassisch-romanischer Prägung hat ihre Zersetzung nicht ernstlich hemmen können. Der neue Formwille hat vielmehr endlich den Weg von romanisch-statischer Konstruktion zu germanisch-dynamischer Tektonik[68]) gefunden und sich von der Novelle ab, der Anekdote und Kurzgeschichte zugewandt. Man lese, was Hans Franck in seiner „Erzählkunst", S. 48 ff., über die neuen Aufgaben der Novelle sagt, und es wird klar, daß beim Verlassen des Novellenparadieses der alten Italiener und beim Eintritt in das zerklüftete Gebirge Kleists ein polarer Gegensatz von Statik und Dynamik sich auftut, der auch ohne das Dazwischentreten der „Schwächlichkeitnovelle des Naturalismus" wie der „Bramarbasnovelle des Expressionismus" - endgültige Transformation der Boccaccioform bedeutet.

Die vielen Urteilsenthaltungen sind bei der Verknäuelung der Probleme erklärlich. In den beiden Fällen, in denen eine Zersetzung der klassischen Novellenform nicht beobachtet worden ist, wird Paul Ernst ins Feld geführt, ebenfalls Georg Munck.

ad 8. 17 % der Einsender und 34 % der Antworten auf diese Frage geben unumwunden eine stoffliche und formale Beeinflussung durch die Presse an. Wiederum darunter jene Stimmen, wie bei 3: „Der Not gehorchend . . ."

68) G. L. Plessow, „Gotische Tektonik im Wortkunstwerk".

So lange Korrespondenzen ihre traurigen Praktiken in Deutschland ausüben können, ist natürlich die steigende Versklavung der kleinen Schriftsteller nicht zu hindern.

ad 9. Die Funktion der Presse erhellt besonders erschütternd aus den Zitaten XIX, II, V, XII, XIV, XV (eigene Anmerkung), XVI, XVII, XX, XXIII, XXIV.

ad 11. Rund 57 % bejahen die Verwandtschaft mit dem Einakter, bei etwa 33 % Urteilsenthaltungen.

ad 12. Wie vorauszusehen, entpuppt die Kurzgeschichte sich als eine Spätform, deren präzise Wortkunst, geballte Energie und Treffsicherheit erarbeitet sein will.

Zum Abschluß mag hier eine Reihe Zitate aus den Zuschriften folgen, die den späteren Versuch einer Begriffsbestimmung vorbereitend unterstützen sollen. Notwendige Raumbeschränkung ließ nur Exzerpte der charakteristischen Antworten zu.

I.) „. . . . eine Erzählung mit abgerundetem Inhalt, sie kann ein Menschenleben umfassen, vielleicht nur einen Teil desselben, aber so, daß aus dem Stoff auch ein Roman zu schaffen wäre. Also kurz gesagt, konzentrierte Wiedergabe. . . . Zu „Kurzgeschichte" stelle ich den Begriff „Skizze" in Gegensatz. Diese ist ein Teilerleben, willkürlich und ohne Verbindung aus einem Geschehen herausgerissen, flüchtig hingeworfen und charakterisiert. Unter Anekdote dagegen verstehe ich die kurze Darstellung nebensächlichen Geschehens, eine gute Antwort, eine Tat, die auf einen besonderen Charakterzug schließen läßt, immer aber scharf pointiert ist . . . . Essay dürfte nach meiner Ansicht schon mehr in das Nachdenkliche, Lehrhafte hinübergreifen, während in den ersteren der Leser die Lehre selbst ziehen muß. Erzählung und Novellette beanspruchen schon eine breitere, weniger konzentrierte Basis . . . . Der Künstler darf nicht nach der Elle messen! . . . . Die Rahmenerzählung soll vervollständigen, den Charakter des Hauptwerkes erhöhen, ist also dienend . . . . Ich unterscheide in der Prosadichtung, auch bei der Kurzgeschichte, solche mit dramatischem, lyrischem oder meditierendem Einschlag. Meiner Erfahrung nach haben solche mit ausgeprägt dramatischem Inhalt den größten Erfolg . . . ."

II.) „. . . Ich erinnere mich aus unserer Arbeit am „Deutschen Anekdotenbuch" sehr gut, daß eine allgemein gültige Begriffsbildung der Anekdote bzw. der Kurzgeschichte überhaupt nicht überliefert war. Der eine beliebte diese, der andere jene Deutung, und wir sahen uns genötigt, die Grundsätze für die Auswahl unserer Beiträge noch einmal selber aufzustellen. Wir fanden, daß besonders in der jüngsten Zeit das Wort Anekdote immer ausschließlicher dazu herhalten sollte, den reinen Wortwitz zu bezeichnen. Nach dem Vorbild von Heinrich von Kleist aber, der seine herrlichsten Kurzgeschichten, wie etwa die vom „Preußischen Husaren nach der Schlacht bei Jena", ausdrücklich Anekdote nennt, entschlossen wir uns, den ursprünglich vorgehabten Titel „Deutsches Kurzgeschichtenbuch" fallen zu lassen und es „Anekdotenbuch" zu nennen. Die Kurzgeschichte selbst ist ja etwas in Verruf und Mißachtung geraten, was aber keineswegs an ihrer sehr schwierigen und sehr schönen Form liegen dürfte, sondern an dem Halbzeug und den dilettantischen Massenfabrikaten, die unter ihrem Namen in der deutschen Presse immer wieder abgedruckt werden.

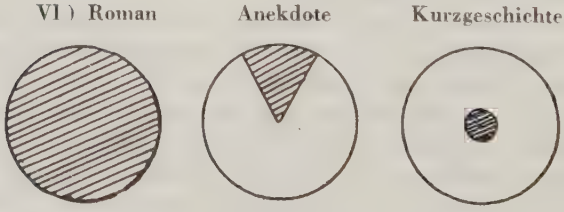
Ich persönlich halte die Kurzgeschichte sogar für eine sehr hohe Form der Prosa, am vollkommensten durchgebildet bei Kleist und Johann Peter Hebel. Daß diese hohen Beispiele freilich in der Tagespublizistik nur ganz selten einmal wenigstens annähernd befolgt werden, darf man also nicht der Kurzgeschichte als Form zur Schuld geben . . . ."

III.) „. . . Weil ich das deutsche Wort für am zweckmäßigsten halte und deshalb auch die unnötige Verlängerung auf „kurze Geschichte" ablehnte . . . Eine festumrissene, meist naturalistische Form . . . Eine außerordentlich starke, und nahe Verwandtschaft mit dem Bühnenkurzspiel . . . Ich begann um 1900 mit dieser Form schon in Sachsen und führte jahrzehntelang in knappster Art Aufschreibungen, welche mir für dramatische Werke als Unterlagen dienen sollten . . . Sollte es im Nächstjahre möglich sein so werden unter Bezeichnung „Bühnenkurzspiele" drei Einakter . . . ans Licht kommen. Ich werde auch dadurch im Zusammenhang mit der bisher geübten Form bleiben."

IV.) „. . . wir nennen kurze Erzählungen in Norddeutschland wohl „Kortgaud" — Kurzgut . . . festumrissene Form . . . wie eine Disposition zu einem Roman . . . während in Speckmanns „Herzensheilige" 7 Kurzgeschichten verarbeitet sind. Reuter in „Hanne Nute", in der „Stromtid" (a) Waterkunst Bräsig, b) Weihnachtsabend im Pastorhaus, c) Reden Bräsigs im Reformhaus, d) Episode, Kunst und Süßmann, e) Szene am Laubansee zwischen Axel von Rambow und Bräsig): alles m. E. Kurzgeschichten, die als solche herausgenommen werden können . . ."
[Man sieht, Episode wird mit Kurzgeschichte identifiziert. D. V.]

V.) „. . . Die Bezeichnung „Kurzgeschichte" entsprach ursprünglich nicht meinen Wünschen, sie hat für mich immer einen gewissen mechanisierenden Beigeschmack. Ich verwandte zunächst geflissentlich den Ausdruck „Kurze Geschichte", mußte mich aber meist den Gepflogenheiten der Schriftleitungen fügen. (Wegweiser: J. P. Hebel - Hans Franck — Paul Ernst) . . . die Überschrift „Anekdote" — „Skizze" — „Essay" — „Erzählung" würde das eigentliche Wesen der Kurzgeschichte nicht in befriedigender Weise kennzeichnen . . . „Novelette" wäre an sich keine schlechte Lösung (ich denke dabei auch an die musikalische Novelette, die der Kurzgeschichte etwa gleichkommt!) Aber wozu unseren Sprachgebrauch mit einem neuen Fremdwort belasten? . . . Im Gegensatz zu den meisten Schriftleitungen, die glauben, literarische Begriffe mit Maßband und Rechenschieber bändigen zu müssen, möchte ich die Benennung „Kurzgeschichte" nicht unbedingt von der Seitenzahl eines Manuskriptes abhängig machen . . . Unter „Kurzgeschichte" verstehe ich eine geschlossene Form, die durch den Ablauf einer festen Handlung bedingt ist. Das bloße Stimmungsbild, die „Skizze" (als typisch dafür möchte ich etwa Jungnickel anführen) weicht davon erheblich ab . . . ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit, daß gerade diese „erlebten" Kurzgeschichten am bereitwilligsten aufgenommen werden . . . Satire und die Groteske jedoch erscheint mir dem deutschen Wesen nicht recht gemäß. Es ist sicher kein Zufall, daß man wirklich gute Kostproben davon fast nur als Übersetzung

aus fremden Sprachen liest. (Eine rühmliche Ausnahme: Jo Hanns Rösler . . .) . . . Als nationale Stoffe möchte ich übrigens nicht nur stark tendenziöse, sondern alle jene angesprochen wissen die sich in erster Linie an den deutschen Menschen wenden und auch nur von diesem ganz verstanden werden können. Vielleicht also besser: „völkische Stoffe"! . . . Der Begriff der Novelle ist m. E. nicht ohne weiteres von einem Volk auf das andere übertragbar. Eine Storm-Novelle z. B. muß naturgemäß ihrer inneren und äußeren Struktur nach anders geartet sein als eine Novelle des Boccaccio. Man scheint bei uns überhaupt den ursprünglichen Charakter der Novelle — diese erscheint mir in mancher Hinsicht als der eigentliche Vorläufer unserer heutigen Kurzgeschichte — sehr bald verkannt oder bewußt verändert zu haben. Indem der innerlichere und tiefere nordische Mensch sie mit schwierigen Gedankengängen und Empfindungen belud, sie andererseits mehr und mehr ihres starken Spannungsgehaltes beraubte, schuf er sie . . . zur Erzählung um . . . Es scheint aber, daß unsere Zeit dem Urbild der Novelle wieder bedeutend näher rückt, d. h. nicht die Problematik der Seele, sondern die ungewöhnliche Begebenheit in den Mittelpunkt stellt . . . in den Redaktionsstuben eine erstaunliche Verwirrung der Begriffe — wie oft werden typische Kurzgeschichten als „Novellen" . . . gedruckt . . . Der dramatische Zug ist manchmal so deutlich spürbar, daß es einen geradezu danach verlangt, den gleichen Stoff zu dramatisieren . . Eine Sammlung von Kurzgeschichten [Buchpublikation D. V.] wird nächstes Jahr folgen . . ."



VII.) „. . . . Ich habe dort [„Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland" D. V.] Roman und Novelle als polare Formgegensätze behandelt und für die Novelle den konzentrischen und dramatischen Aufbau als charakteristisch hervorgehoben. Wenn die Kurzgeschichte sich zur wahrhaft künstlerischen Form erhebt, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß sie als prägnante Form der Novelle bezeichnet werden muß. Bleibt sie dagegen im Stofflichen hängen, womit nach meiner Überzeugung bereits eine Disqualifikation verbunden ist so nähert sie sich der Anekdote, deren Reiz eben im Spezifisch-Stofflichen steckt. . . . Angesichts dieser Definition, die von der Überzeugung zweier polarer Grundformen der dramatischen und epischen Dichtung ausgeht, sehe ich keine Möglichkeit, für die Kurzgeschichte eine andere Definition aufzustellen als die einer konzisen Novelle. Ich stimme darin mit Ihnen überein, daß man die Novellen von Boccaccio als Kurzgeschichten bezeichnen könnte, [diese meine damalige Auffassung habe ich inzwischen einer eingehenden Revision unterziehen müssen. D. V.], noch stärker gilt das für Poggio, der diese Form meisterhaft gestaltet hat . . ."

VIII.) „Kurzgeschichte ist die knappeste Form jener Erzählungen (Novellen), in denen der Schicksalswille eines Menschen dargestellt wird oder sein Lebensweg vom Eingriff einer höheren Macht berührt wird. Neben der ernsten Darstellung ist die fröhliche oder gar launige Erzählung gleichberechtigt; oft genug ist ja das Schicksal nur durch ein Lächeln zu überwinden . . . Eine Umgrenzung nach Seitenzahlen ist unmöglich. Eine Skizze unterscheidet sich von einer Kurzgeschichte dadurch, daß sie mehr die Beschreibung eines Zustandes trägt . . . Ich habe erst Balladen und Lyrik geschrieben, danach entstanden bei dem Versuch größere Novellen zu schreiben, kleine abgekürzte Geschichten . . ."

IX.) „Die Kurzgeschichte ist eine dramatisch zusammengeballte Novelle; sie steht zwischen der eigentlichen Novelle und der Fabel. Mein Vorbild ist Boccaccio . . . Anekdote ist ein Witz um eine bekannte Persönlich-

keit. (Wilhelm Schäfers Anekdoten sind historische Kurzgeschichten). Der Skizze geht der dramatische Aufbau ab. Die Novellette ist lediglich eine kleine Novelle. Der Essay ist ein Aufsatz mit den Kennzeichen des Feuilletons, als besonders: Sprachschliff, Gescheitheit Sachkenntnis usw. Er hat von der Kurzgeschichte eine gewisse Raffinesse der Spannungsausnutzung, aber nach der Seite des Stofflichen hin. Erzählung ist ein Sammelbegriff von der Kurzgeschichte bis zum Roman. Kurze Geschichte wie Erzählung mit der Einschränkung auf kleineren Umfang. Umfang der Kurzgeschichte pendelt zwischen 100 und 500 Druckzeilen; aber weniger der Umfang, als der Aufbau ist maßgebend für die Bezeichnung ... Meine Quellen: Eigenes Leben und gefundene Motive: historisch, religiös, humoristisch, Volks- und Gesellschaftsleben. Eben alles wo sich eine ewige Weisheit in einem Motiv verkapselt hat .... Eine Kurzgeschichte kann auch eine Rahmenerzählung werden, das ist lediglich eine gestalterische Frage. Die Novelle als klassische Form ist augenblicklich in einer Zersetzung begriffen; aber weniger nach der Seite der Auflösung der sie tragenden ewigen Elemente, als nach zahlreichen novellen-verwandten Neufassungen hin ... Die Kurzgeschichte steht dem Drama näher als der Roman. Sie arbeitet mit den dramatischen Mitteln der Spannung und der Verdichtung ... Ich entwickelte mich erzählerisch zur Kurzgeschichte. Meine K. sind zu vielen Dutzenden in der Presse verstreut erschienen. In Buchform sind meine Kurzgeschichten: 1.) „Der Rosenalter zu Breisach" (historischem Motiv nachgestaltet) in „Marienlegenden deutscher Landschaften" Wien Reinhold-Verlag, Band I, 1934. 2.) „Der Muttergotteslohn" (nach Eigenerleben) ebda., Band II, 1935 . . ."

X.) „ . . . daß ich rein blutmäßig aus meiner westfälischen Abstammung heraus zur Anekdote gedrängt wurde . . . wie die Anekdote der schweigsamen, bedächtigen, schwerfälligen und stets zum Paradigmatischen, d. h. zur letzten Sinndeutung neigenden Art des Westfalen entspricht. Ich kam zur Anekdote durch die Streiche des Tollen Bomberg, als ich nach dem Niederbruch des Krieges aus der Verzweiflung mich

rettete im Gelächter über Gott und Welt. Diese Streiche trugen sämtlich den Charakter der Kurzgeschichte, eben des „Vertellsken", des „Döhnken", der „mündlichen Schwanksage", wie sie im Volksmund sich rundet. Aber das Neue bei der Erschaffung meines Buches bestand nun darin, daß ich erstmalig aus lauter Anekdoten eine fortlaufende Geschichte baute und somit sie streng sondern mußte, nicht nach Willkür aller bisherigen Erzähler, die rein nach jeweiligem Thema verfuhren, meist kalendermäßig (Hans Franck ordnete im „Regenbogen" sie einzeln unter Gesichtspunkte, aber doch ohne jede innere Steigerung, Ergänzung) —, so daß ich mit dieser Gliederung eines romanhaft-architektonischen Baues aus einzelnen Bausteinen der Anekdoten zugleich eine ganz neue Lebendigkeit der Erzählweise schuf, d. h. jeder Leser konnte doch die einzelne Anekdote weiter erzählen und somit das Buch als Ganzes ins Volk tragen! Darum mußte die einzelne Anekdote zugleich sinnvoll berechnet und eingefügt stehen, d. h. folgerichtig den Gang der ganzen Erzählung treiben wie auch für sich wieder losgelöst wirken! Dies erforderte eine besondere Art der Pointierung, des Anfangs wie des Schlusses vieler Anekdoten. Ganz die gleiche Art, aus einzelnen Bausteinen das Werk zu fügen und doch jeden Baustein für sich gelockert zu lassen befolgte ich alsdann in „Doktor Eisenbart" im König Jerome („Ein König in Westfalen") und jetzt im „Alten Fritz". Im großen und ganzen auch im „Pumpernickel", so daß ich wohl der erfolgreichste Anekdotenerzähler wurde, der mit einer halben Million dieser Bücher verbreitet ist . . . Hans Franck . . . ist ein Meister der Kurzerzählung, wenn auch oft, wie ich kritisch es früher schon mal ausführte, das Gewollte das Naive beeinträchtigt — wie bei Wilhelm Schäfer das Bildungsmäßige überwiegt, fast niemals das Elementare durchbricht und alles Filigranfeinarbeit bleibt . . . höchstkultivierte Kunstgebilde des handwerklich geübten Verstandes — Hans Franck treibt da weit blutvoller, geballter, erdhafter, bunter! Wie aber Anekdoten selbst mit brillantester Technik aller Methoden doch nicht gezimmert werden können, erweist nichts schlagender als das jüngst bei Staakmann erschienene

Bändchen „Von Schelmen und braven Leuten“ von Heinrich E. Kromer — — trotzdem hier alle Kniffe dem alten Hebel abgelauscht sind und sauberste Arbeit geleistet wurde, das Bändchen blieb Schulmeisterei, Nachahmung, epigonales Anekdotengeschreibe gegenüber dem unsterblichen Vorbild! . . .“

XI.) “. . . you are quite right in feeling that the Italian novella, at least on the Continent, has lost its sharpness and become a form of the novel and that the contemporay short story derives from impressionism rather than from the short narrative of the Renaissance . . . I should say that it [the short story, D. V.] is much better fitted to the French and the American temperament than to either the English or the German . . . I am just publishing a revision of my study of the short story with a chapter by the editor of Scribner's Magazine on the American and English short story of the last twenty years . . . It will be published in two or three months. Cobb, I think, assigns too much dependence to Poe upon Hoffmann, otherwise his statements are reliable . . .”

XII.) „Die Skizze ist eine dramatisch-zugespitzte, jede Weitschweifigkeit ausmerzende, in sich abgeschlossene, kurze Geschichte. Mein Vorbild war von Ausländern Guy de Maupassant . . . Die Anekdote ist nur ein Geschichtchen, eine geringfügige Unterhaltungskleinigkeit. Die Skizze braucht in Geschehen und Begründung nicht so ausführlich gearbeitet zu sein, wie eine Geschichte. Die Novellette ist weitschweifiger und romanhafter als die Skizze; und geruhiger und länger als diese ist die Erzählung. Der Essay ist eine Abhandlung, ein Aufsatz, aber keine Geschichte. Kurzgeschichte ist das geschlossene Wort für kurze Geschichte . . . Die Kurzgeschichte soll eine Mindestlänge von etwa 100 und eine Höchstlänge von etwa 200 Zeilen haben . . .

Diese Kurzgeschichten habe ich anfänglich als „Skizzen“, später aber nach reiflicher Überlegung, als „Kurzgeschichten“ bezeichnet . . .“ [Der hier zitierte Auszug stammt von einem der erfolgreichsten Verfasser von Zeitungskurzgeschichten und mag als symptomatische Presseäußerung hier seinen Platz finden. D. V.]

XIII.) „. . . Was ich unter einer guten Kurzgeschichte verstehe? Eine Arbeit die rein auf die Pointe aufgebaut ist, quasi von der Pointe rückwärts läuft. Kurzgeschichten ohne Pointe, die wir leider neuerdings viel antreffen, sind für mein Urteil keine Kurzgeschichten, sondern Zwitterdinge . . . Ein Essayist oder Novellist wird nie ein guter Kurzgeschichtenschreiber sein, beide beharren, während der KGSCHR vorwärtsstürmt, nichts rechts und links sieht sondern auf schnellstem Wege die Pointe zu erhaschen sucht. Daher finden Sie auch unter den KGSCHR die besten Witzautoren, Fälle, wo man eben — ohne daß man es wollte — zu schnell zum Ziel kam . . . Eine Kurzgeschichte ist nicht von der Länge abhängig. Es gibt auch dicke Bücher, die sich als Romane bezeichnen, im Aufbau aber eine vollendete Kurzgeschichte sein können. „Kurz" bezieht sich also weniger auf die Länge, als auf den kurzen Weg den geradesten Weg . . . Grotesken fallen nicht in diese Gattung, Zetterström also beispielsweise nicht — eine Kurzgeschichte kann niemals satirische Stoffe haben, weil die Satire sich unbedingt mit der Pointe schlagen muß. Eine Pointe muß auf beiden Beinen stehen, muß in ihrer Unmöglichkeit möglich sein. Satire ist Überspitzung, kann allein stehen, unpointiert . . . Rahmenerzählungen ja! Aber dann diese nochmals überraschend pointiert . . . es gibt eigentlich kein Feuilleton mehr. Es wurde von den Tageszeitungen bagatellisiert, Zeitungen, deren politischer oder handelswirtschaftlicher Teil hervorragend sind pflegen das Feuilleton weniger. Schon durch die Auflassung des eigentlichen Feuilleton und Überleitung in feuilletonistische Viertelseiten verstreut ging die große Linie verloren. Eine Feuilleton ist nur zu machen, wenn ein Redakteur sich die Mühe nimmt, seine Autoren zu betreuen. Er muß an sie glauben, sie fördern. So aber wird das F. aus den zufälligen Einsendungen zusammengestellt . . . . Die Kurzgeschichte ist die nächste Verwandte des Sketsches. Mit einem Einakter hat sie eigentlich wenig zu tun . . . Ich begann von Anfang an mit dieser der heutigen Zeit richtig dünkenden Form. Ich halte sie aber im heutigen Deutschland, das wieder romantisch geworden ist, nur noch zum Teil entwicklungsfähig.

Gerade das, was Deutschland tut, die breite weniger geschulte Masse der Kunst zuzuführen, ist der Grund, weshalb ich an die Entwicklung der Kurzgeschichte in Deutschland vorerst nicht glaube. Ein Mann, der lange gehungert hat, will sich zunächst einmal satt essen. Kurzgeschichten sind Sachen vom Rost, pikant zubereitet nichts für wirklich hungrige Leute. Sie sehen dies auch im Feuilleton der wenigen, wirklich guten Zeitungen, die immer mehr von der Kurzgeschichte abkommen und die breiter gesponnene kurze Geschichte bringen. Und es ist gut so. Denn letzten Endes, Kurzgeschichten schreiben ist ein Handwerk, ist kommerzielle Auswertung eines Einfalles, ist rein artistisch, nicht künstlerisch. Wenn sich dann der Schaffende . . . besinnt, dann sagt er wohl manches, was die Kurzgeschichte sprengt. Und dann ist er ein guter Kurzgeschichtenschreiber gewesen. Dann muß er zur neuen Form der Kurzgeschichte den Weg finden. Und dann wird sich erweisen, ob er mehr ist als ein Schriftsteller. Denn am Schriftstellertum krankt unsere ganze Literatur . . ."

XIV.) „. . . . Der Fragebogen wendet sich an Produzierende und sogenannte Dichter, und er hat — wenn er ehrlich beantwortet werden sollte, den Vorteil, daß er zeigen wird daß die ganze Sache der Kurzgeschichte in der Nähe der Zeitungen und ihres Feuilletons garnichts anderes ist, als eine Art Novellenverschleiß, des Gelderwerbs halber. Dies kommt der Leserfaulheit entgegen, der Sucht, sich flüchtig durch die Kurzgeschichte intellektual kitzeln zu lassen, dazu kommt die bekannte Frage des Raums in der Zeitung und die moderne Neigung, zu ludern und zu huren, bzw. huren zu lassen: will sagen die Kurzgeschichte kann eigentlich keine Kunstform sein, sie ist Scheidemünze, Splitter und ein typischer Bestandteil der abendländischen Gemeinverlotterung. Im allgemeinen finde ich Ihre Struktur methodisch richtig . . . denn weniger im Nachtrab von Maupassant ist genannte Zerfaserung eingetreten, als im Nachtrab der Turgenieff und Tschechow, wie Sie richtig sehen, und es wären noch allerlei Juden und Wiener Journaille zu nennen, man könnte sogar sagen, daß Heine und Börne mit ihrer Essavistik manches in Gang gebracht haben, denn

diese schreiben zur Politik und zum Tagesrummel, feinere Leute aber kamen dann damals als Jeanpaulleser auf den naheliegenden Gedanken, die Splitterei des Jean Paul, der ein Verderber des Deutschen katexochen ist und bleibt, auszumünzen: die Kurzgeschichte hat das stigma, daß sie alles und nichts ist, daß sie aller Novelle mangels seelischer Erarbeitung ins Gesicht schlägt, und daß sie effektvoll ist, wie ein Bukett von Makart, und daß natürlich der flüchtige Reiz dem verkommenden Abendländer . . . seit der Romantik brünstig entgegenkam, die Folgen zeigen sich an der Unfähigkeit Vieler, größere und vor allem saubere Gebilde überhaupt anschauen zu können, und was Sie nicht ohne Recht „Nervosität" nennen, das ist eine der zahlreichen Folgeerscheinungen . . . Ihre Fragen nun im Bogen sind geschickt, wiewohl ich meinen möchte (6), daß Rahmenerzählung und Kurzgeschichte wenig zusammenkommen könnten. Frage 9 wird aus der Zeilensklaverei der Presse sich erklären . . . Da nun, dem Film bzw. der Verjazzung aller möglichen Melodien ähnlich, die Kurzgeschichte im wesentlichen eine Industrie ist, auch da wo es von bekannteren Autoren sollte geleugnet werden, so möchte ich meinen, daß der Angriff auf die Presse . . . von der Entseelung, der Mechanisierung und von der Technisierung ausgehend, in den Mittelpunkt kommen müßte. Die Kurzgeschichte seit etwa 1880 ist nichts anderes, als die atemlos gewordene Geschichtenerzählerei der Nachromantik, das Keichende kleiner Begabungen, die sich Folie geben durch Andeutungen, und die Geld erwerben wollen durch Gepfeffertes (Turgenieff gehört da zum Teil her, auch Andersens Gedichte in Prosa, allerlei Essayistik, die man ja dann wieder in der sogenannten historischen Belletristik zu Bänden aufschwellen ließ.) . . . Gewiß — wir hatten eine Boccaz-mode, doch war sie nur lüstern gemeint, eine Art von Intellektualonanie, wie sie heute mit anderen sujets genau ebenso geschieht; das Künstlerische anlangend aber möchte ich nach wie vor die altitalienischen Novellisten preisen, möchte aber sagen, daß zur Kurzgeschichte die moderne Hölle der Redaktionen gehört, zur Novelle aber, die immer seltener wird, — — eine Eigenwelt des Künstlers . . .

Ich habe für alle Gotik nicht viel übrig, weshalb ich auch Ihrer Hans-Franck-Deutung kühl gegenüberstehe; Kurzgeschichte ist Industrie, echte Novellistik ist lateinische Prägung romanischer Art, zwischen beiden sind die Erzählungen . . . und wenn die Rundfrage Material ergibt, dann halte ich es für möglich daß Sie eine Grundlage schaffen, die geeignet sein könnte, die allgemeine Schreibhurerei der „Dichter" in ihrer Industriealisiertheit zu beleuchten, vielleicht zu bessern . . ."

XV.) „Das Wort und die Sache Kurzgeschichte sind eine von den bösen Erbschaften, die wir der angelsächsischen Welt verdanken, wie die Niggersongs und die Jazzmusik. In England, ließ ich mir sagen, ist Kurzgeschichtenschreiben ein Beruf, den man lernt, wie Barbier oder Schneider. [Wahrscheinlich wird hier auf einen am 13. 5. 1935 in Nr. 62 der B. Z. erschienenen Artikel „England lehrt die Laien schreiben" angespielt, eine für unsere Begriffe groteske und lächerliche Angelegenheit. Allerdings sind auch bei uns um die Jahrhundertwende in der Journalistenhochschule von Wrede Ansätze zu solchem Unfug gemacht worden. Einigermaßen erschüttert war ich allerdings, als mir der Feuilletonschriftleiter eines der größten deutschen Blätter mit einer guten feuilletonistischen Tradition gerade dies als nachahmenswertes Muster hinstellte. Das sollte ein Warnungssignal für kulturell Verantwortliche sein, daß in absehbarer Zeit etwas auf dem Gebiet des Zeitungsfeuilletons und der literarischen Korrespondenzen zu geschehen hat. D. V.] Als wir noch altmodisch, d. h. nicht angekränkelt von der angelsächsischen Verpobelung waren, hätten wir solch ein Ding eine für die Zeitung hingeschriebene Erzählung genannt. Deren Leser fanden das dann eine schöne „Geschichte"; wie der betreffende Autor es schamhaft eine „Skizze" nannte. — Da aber „Geschichte" nie ein literarischer Begriff war, sehe ich nicht ein, warum wir uns nun eine Kurzgeschichte aufpöbeln lassen sollen. Das Wort ist schon eine so unmögliche Bildung – sagen wir vielleicht nächstens auch Langgeschichte oder Kurzsonate? [Nein, ebensowenig, wie wir Langschrift oder Dünnkopf oder Kurznut oder Langsamfeuer etc. sagen werden. Siehe

hierzu im Kapitel III. Wenn man short-story mit Kurzgeschichte identifiziert, kann man allerdings n u r zu solcher schroffen Ablehnung kommen. D. V.]

XVI.) „. . . Keine festumrissene Form. Wahrscheinlich könnte man die meisten meiner Kurzgeschichten auch als Skizze bezeichnen. . . . Ich glaube, daß die zeitgenössische Novelle nach einer Periode der Aufschwemmung durch Psychologie (Schnitzler: Fräulein Else, Mann: Unordnung und frühes Leid, Mario und der Zauberer) sich auf ihre wahre Gestalt wieder besonnen hat, indem sie bewußt auf das Vorbild Boccaccios und der alten Italiener zurückging. Paul Ernst hat hier viel Gutes gewirkt auch Wilhelm Schäfer, der nur das Moment der Spannung zu wenig berücksichtigt. Brittings, Alverdes, H. Hesses novellenartige Arbeiten schätze ich sehr hoch. Für den besten Novellenschreiber der Gegenwart halte ich Bergengruen, unübertreffliches, unerreichbares Meisterwerk: Der Dolch, zu finden in dem wunderbaren Bande: ‚Der Teufel im Winterpalais"! . . . Ich begann als Dramatiker . . . Die Novelle ist eine kunstvolle Erzählung einer ungewöhnlichen Begebenheit, deren charakteristisches Merkmal das Moment der Überraschung ist, wenn in ihr außerdem ein Gedanke ausgedrückt wird, ist es gut. Nötig ist es nicht. . . . Die Anekdote scheint mir eine noch kürzere Erzählung, die nur einen bestimmten Zug eines Charakters, einer Situation, einer Zeit womöglich scherzhaft und ebenso überraschend wie es in der Novelle geschieht, mitteilt. Die Kurzgeschichte halte ich für keine künstlerische Form. Vieles, was unter diesem Titel läuft, ist eine nicht fertig gewordene Novelle, also vielleicht eine Skizze. Inwieweit die amerikanische short story als künstlerische Form anzusprechen ist, weiß ich nicht. Ich selber gebrauche zur Abfassung einer Geschichte, die ich Novelle nennen kann, meist mehrere Monate. Da ich aber mehr veröffentlichen muß, um von den Pressehonoraren zu leben, bin ich gezwungen, die Mehrzahl meiner Einfälle nur skizzenhaft zu behandeln, den Ausdruck Kurzgeschichte verwende ich nur deshalb, weil die Zeitungen ihn seit etwa 10 Jahren benützen. Ich glaube mich zu erinnern, daß er mir

1924 in Hamburg in einem Magazin zuerst aufgestoßen ist . . ."

XVII.) „. . . . weil ich, als ich 1915 zu schreiben begann, fast ausschließlich für die Tagespresse arbeitete (B. Z. am Mittag, Berliner Lokal-Anzeiger, Berliner Morgenpost und viele andere). Diese Zeitungen (besonders die B. Z. am Mittag) benötigen Kurzgeschichten. Die Kurzgeschichte ist meiner Meinung nach eine Schöpfung der modernen, hastenden Zeit. [Als solche ist sie schon viel älter, ein Kind der Empfindsamkeit. D. V.] Sie wurde geschaffen für Menschen (zuerst in Amerika, später in England), die nie Zeit und selten Sammlung haben, die nur unterhalten, meistens sehr spannend unterhalten sein wollen. Ich suche mich mehr und mehr von der Kurzgeschichte zu befreien. Gründe: zum Teil halte ich sie für eine Mißgeburt des Schrifttums. Dann ist sie meistens schlecht. Grund: die Kurzgeschichte, wenn formvollendet, muß immer ein Meisterwerk sein. Sowohl dem Stoff als auch der Sprache nach. Das gibt es selten. Warum? Weil sie nicht bezahlt wird und deshalb vom Schriftsteller nicht gepflegt werden kann . . . dann aber muß die Sprache — Satzbau und Wortauswahl — . . . aufs feinste geschliffen sein! Dazu bedarf der Schriftsteller unerhörte Sammlung — viel Zeit — wofür er in keinem Fall bezahlt wird, so daß er auch nur die minimale Notdurft des Lebens gewänne . . . Ist eine deutsche Worterfindung, die man nur begrüßen kann: das Wort sagt, was es sagen soll! . . ."

XVIII.) „. . . . epische Gestaltung einer tatsächlichen Begebenheit in feuilletonistischer Prägnanz, volksnaher Sprache und festumrissener Form . . . Ich begann mit Lyrik und nahm Kurzgeschichten später in mein Arbeitsprogramm auf. „Die Lichtung", in Leipzig erschienen (1932) . . ."

XIX.) „Ich bekam 1928 den Eichendorff-Preis für einen Band Lyrik und wurde daraufhin von einem Korrespondenzverlag aufgefordert, ihm „Kurzgeschichten" zu senden. Ich verstehe darunter jeden Beitrag zwischen 50 und 150 Zeilen, ausgenommen Aufsätze. Vorbilder habe ich eigentlich keine, obgleich mir Tschechow darin

vorbildlich erscheint. [Der Hinweis auf Tschechows Lyrismen liegt auf der Hand. D. V.] — Weil unter dem Sammelnamen Kurzgeschichte alle angeführten Abarten enthalten und dem Leser geläufig sind . . . Es kommt ja eigentlich nicht auf unser Bemessen und Ermessen an, wir bekommen die Länge je nach Bedarf vorgeschrieben. Vor 3 Jahren etwa durfte sie noch bis zu 150 Zeilen betragen, nunmehr sind 70 bis höchstens 100 Zeilen das Gangbare, 100 Zeilen nur bei besonders hoher Qualität. Je kürzer der Beitrag, um so weniger wertvoll braucht er zu sein . . . Der Begriff ist ungeheuer labil, ebenso wie die Form, bedingt durch Zeitströmungen und den damit abgewandelten Publikumsgeschmack. Sie befinden sich im Irrtum, wenn Sie meinen, daß es dabei auf die Wertung und Ansicht des Autors ankommt. Form und Inhalt werden jeweils vom „Zeitgeist" diktiert . . . Das Publikum jedoch bevorzugt nach meiner Erfahrung sentimentale, lehrhafte . . . Stoffe die geeignet sind, es den grauen Alltag vergessen zu machen . . . Nach 3—400 Kurzgeschichten [sic!] meistert man Form und Inhalt schon ganz gut . . ."

XX.) „. . . . Man sagt allgemein, es sei die B. Z. am Mittag und hier der jetzige Feuilletonredakteur, Dr. Otto Ernst Hesse, die Mutter der Kurzgeschichte . . . . Ich verstehe unter KG eine eigenstilistische Arbeit in der nur ihr eigenen Länge bis ca. 140 Zeilen (Druck). Scharf pointiert, kurz und doch inhaltlich, ohne billiges Beiwerk, klar und mit — wenn auch noch so versteckten weltanschaulichen Ingredienzien, ernsten und heiteren Inhalts . . . . Von ca. 30—140 Zeilen . . . . Rahmenerzählung? — illusionsraubend . . . ."

XXI). „Kurzgeschichte gleich kurze Geschichte. Da Geschichte von Geschehen kommt, soll darin etwas geschehen: Abenteuer, seltsame Begebenheit, historisches Ereignis usf. Liebesgeschichte mitlaufend, aber nicht Hauptsache wie in den häufig schalen Liebesgeschichten zumeist weiblicher Verfasserschaft, die in vielen Zeitungen als Kurzgeschichten gelten, aber zur Scheidung vielleicht besser als Novelletten oder Skizzen zu bezeichnen wären. Anekdote kann den Stoff zu einer Kurzgeschichte liefern . . . . Short stories der Eng-

länder und teilweise auch der Nordamerikaner erstklassige Kurzgeschichten; uns deutschen Schriftstellern fehlen aber dafür die Magazine, die den Raum für eine short-story von 15–30 Maschinenseiten MS bieten würden. An diesem Absatzraum und an den schlechten Honoraren krankt ja die deutsche Kurzgeschichte . . . . Episodische Erzählung in festumrissener Form . . . . Moderne Novelle ist in der Regel ein zu kurz ausgefallener Roman. Der frühere Unterschied zwischen Novelle (Augenblickshandlung) und Roman (zeitlich ausgesponnenes Lebensschicksal) erscheint heute ganz verwischt . . . . Im Laufe der Jahre erschienen mehrere hundert meiner Kurzgeschichten . . . ."

XXII.) „. . . . Ich verstehe darunter vor allem eine in sich abgerundete abgeschlossene Begebenheit, die irgendeine „Pointe" in sich schließt. Eigentliche Vorbilder habe ich nicht. Washington Irvings Sketches liebte ich sehr. Im übrigen hat vielleicht die im Ausland vor allem in Übersee häufig gefundene Sitte, kleine Geschichten aus dem Leben der anwesenden Gäste erzählen zu lassen, unbewußt die Form beeinflußt . . . . ein besonderer Typus der Erzählung, der sich durchaus von den anderen angegebenen Erzählungsarten unterscheidet . . . . Mit Boccaccio hat m. E. die heutige, als „Novelle" bezeichnete Erzählung nichts mehr zu tun . . . . Die Forderung, daß die Novelle das Schicksal eines Menschen aus einer Begebenheit heraus . . . . knapp gestalten soll (C. F. Meyer, in neuester Zeit Muschler „Komödie des Lebens") findet man selten erfüllt. . . . ."

XXIII.) „. . . Anekdote ist eine festumrissene, auf irgendeiner historischen, sagenhaften gerüchtweisen, folkloristischen Grundlage aufgebaute kurze, dramatische Handlung (siehe Schäfer), während die übliche Kurzgeschichte doch nur rein äußerlich in medias res springt, prägnante Sätze prägt, kaum Dialoge zuläßt und dadurch kompressiv wirkt. Siehe als Klassiker auf diesem Gebiet den verstorbenen Viktor Auburtin und den Wiener Alfons Paquet . . . . Ich komme vom Zeitungsfeuilleton, war 10 Jahre Kunstschriftleiter und

habe den Mangel an Raum in der Tagespresse (vor allem unter dem Strich) stets böse empfunden. Ich mußte viel selbst schreiben, da diese Gattung epischer, kurzer Prosa auf dem Markt [sic!] (auch in Korrespondenzen) überaus knapp war. Dadurch bin ich eigentlich zur prägnanten, intensiv im Ausdruck seienden sogenannten Kurzgeschichte gekommen, die mit dem amerikanischen Kitsch (short-story) herzlich wenig zu tun hat . . . ."

XXIV.) „. . . . Die Redakteure nannten meine Sachen plötzlich so. Ich nannte sie Skizzen, Schwänke, Anekdoten . . . . Die Länge einer Kurzgeschichte ist . . . . abhängig von dem Raum den die Zeitungsverleger ihren Feuilletonredakteuren äußerstenfalls dafür gewähren. Da sie ihnen immer weniger gewähren und die Sucht, möglichst viel Verschiedenes auf eine Seite zu bringen immer stärker wird, werden die Kurzgeschichten notgedrungen immer kürzer . . . . Ich verstehe darunter die Erzählung episodischer Begebenheiten in knapper, pointierter Form. Was nicht ausschließt, daß sich auch Eindrücke und Empfindungen zu Kurzgeschichten verarbeiten lassen . . . ."

XXV.) „Unter Kurzgeschichte verstehe ich eine Geschichte, die nicht mit einer Plauderei auch nicht mit einer Reiseschilderung oder längeren Skizze oder Erzählung zu verwechseln ist. Diese Kurzgeschichte soll in fesselnder, „schmissiger" knapper Form doch eine wertvolle Handlung enthalten . . . . Der Name „Kurzgeschichte" drückt ja im Gegensatz zu der Bezeichnung „kurze Geschichte" alles in prägnantester Form aus. Eine Anekdote ist wohl in den meisten Fällen bedeutend kürzer als eine Kurzgeschichte . . . ."

XXVI.) „. . . . . „Novelletten" und „Essays" schreibt man, wenn man das Bedürfnis empfindet, h i n t e r westlichem Geist zu marschieren . . . . Die „Kurzgeschichte" zeigt irgendeine Begebenheit in scharf umrissener Form unter bewußter Vermeidung von „Dekoration" . . . . Die Novelle hat mit der Kurzgeschichte nichts, aber auch gar nichts zu tun. Die Novelle ist eine romanische die Kurzgeschichte eine deutsche Erfindung. Die Novelle ist eine „Neuigkeit", die in Form

einer Plauderei gebracht wird, die „Kurzgeschichte" ist ein Bericht, der mangels überflüssigen Beiwerks „kurz" ist, aber Tatsachen, Empfindungen, Erlebnisse behandelt, die „interessant" sind. Boccaccio und Poggio dürfen wir vergessen, ohne Verluste zu erleiden . . . . Einem alten Soldaten ist eine „kurz und bündig" dargestellte Sache entschieden sympathischer als eine langweilige Quasselei . . . ."

XXVII.) . . . . . Zu einer Sammlung Gleichgelagerter und Gleichgerichteter kann eine Rahmenerzählung wesentlich und nützlich sein als Wegweiser, Einstimmer, gar der Himmel sein, unter dem alles Geschehen abläuft . . . . Auch die Form der Novelle, wie alle Formen, unterliegt Revolutionen. Es gibt heute wenig ‚gute" Novellen . . . . Die Zeitung ist die gegebene Resonanz für „kurze Geschichten" . . . . Ich begann, wie wohl die Mehrzahl aller mit Lyrik. Bald allerdings kam die Kurzgeschichte, wie die K oft Stufe sein wird zur Novelle, Erzählung, Roman . . . ."

XXVIII.) „. . . . Vorbilder habe ich bei meinen Kurzgeschichten nicht gehabt, insbesondere keine Ausländer. Doch empfing ich mancherlei Anregungen durch die Geschichten Johann Peter Hebels und die Anekdoten Heinrich von Kleists . . . . Ich bevorzuge keinerlei Stoffe und Quellen. Es erscheint mir geradezu das Wesentliche der Kurzgeschichte zu sein, alle Möglichkeiten nach sämtlichen Richtungen hin zu erschöpfen . . . . Rahmen-Erzählungen habe ich bei Novellen des öfteren, bei Kurzgeschichten selten angewandt . . . . Meine Kurzgeschichten sind fast ausnahmslos und zwar unendlich häufig zunächst in der Presse, sowohl in Zeitungen, wie in Zeitschriften abgedruckt worden, doch war nicht die Presse für die Art meiner Arbeiten bestimmend, viel eher haben diese Arbeiten und etwa noch die von Wilhelm Schäfer auf die Presse eingewirkt, daß sie an Stelle des unkünstlerischen Feuilletons künstlerische Anekdoten und Geschichten brachte . . . ."

KAPITEL II.

Hans Franck [69]).

„Wie sollte er nicht seines Glückes selig sein? Kann es Schöneres geben als: Erde mit seinen Wurzeln umklammern, in den Himmel hinauf sein Haupt heben, unendliche Wasser rundum rauschen hören und jedem Sturm gewachsen sein!"

Hans Franck
(Zeitenprisma, 1930).

Die Vielfalt der Erscheinung deutscher Kleinepik der letzten zwei Jahrzehnte, die unheilvolle Verknäuelung der Probleme auf dem Gebiete der Novelle und ihrer Randbezirke, insonderheit die einzigartige Lage der neuerlich zu einer deutschen Kunstform emporgewachsenen Kurzgeschichte lassen es geraten erscheinen, bei einem Mann und seinem Werk länger zu verweilen und zu versuchen, tiefer als bisher ins Herz der Dinge hineinzuleuchten. Keiner aber im großen Heerlager deutscher Erzähler konnte dieser Arbeit in allen Stücken so zum Eckpfeiler werden wie Hans Franck. Seine im „Regenbogen" und „Zeitenprisma" gesammelten 88 Kurzgeschichten aus den Jahren 1911 bis 1931 sind Meisterwerke deutscher Kleinepik, insonderheit der Kurzgeschichte. Was aber für diese Untersuchung beinahe noch wichtiger erscheint, ist, daß Franck in seiner „Erzählkunst" [70]) selbst als Theoretiker und Lehrer 1922 in einem Sinne hervortrat, daß ihm nur noch Paul Ernst an die Seite gestellt werden kann, was Bestimmtheit und Klarheit des Urteils und des Empfindens inmitten einer Welt schamlosester Dekadenz, undeutschester Wurzellosigkeit und Zersplitterung betrifft.

Wenn Paul Ernst in seinem Schlußwort zu Annette von Droste-Hülshoffs „Judenbuche" die Forderung aufstellt, vor

69) Siehe hierzu Albert Sörgel, „Dichter aus deutschem Volkstum. Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte". R. Voigtländer, Leipzig, 1934.

70) Eine Besprechung der Deutschen Erzählkunst bei H. Pongs, Zeitschrift für deutsche Bildung, 5, S. 186, außerdem bei Petsch, a. a. O., „Die Kunstform der Novelle", eine Anmerkung, in der er Francks Kritik der Heyseschen Falkentheorie zitiert und bei diesem Anlaß seine Erzählkunst als ein „wertvolles Buch" bezeichnet. Sonst fand ich von wissenschaftlicher Seite kein Erwähnen des Buches.

allem das sittliche Wollen des Novellisten zu erfassen neben der Kritik seines Könnens, „also allem Technischen in Aufbau, Entwicklung, Steigerung usw., der Fähigkeit zu charakterisieren, Stimmung zu erzeugen, geeignete Worte und Satzfügungen zu finden", weil „es offenbar noch gewisse Eigenschaften im rein Menschlichen des schaffenden Künstlers" gibt, entscheidender und bestimmender für sein Werk als alle Artistik, so ist zur Erfüllung solcher Forderung Hans Francks „Deutsche Erzählkunst" das rechte Bekenntnis. Aber nicht nur das. Dieses leider im Buchhandel vergriffene Bändchen von ganzen 131 Seiten Oktav, wahrhaft revolutionär für die Zeit seines Erscheinens, enthält soviel Aufschlußreiches für die hier erörterten Probleme rund um die Kurzgeschichte, daß es neben der Würdigung des Franckschen Ethos und seines künstlerischen Wollens nötig ist, die Grundzüge des Werkes aufzuzeigen. Zugleich wird so die Basis geschaffen für die folgende Analyse der Franckschen Kurzgeschichten, ihre stilistisch-formgesetzliche und weltanschauliche Wertung.

Den verzweifelten Zustand der deutschen Erzählkunst um 1920 umreißt Franck einleitend in wenigen Sätzen. Konjunkturkundige Macher, geschickte Publikumsgeschmackkitzler, zeilenschindende Zeitungsschreiber haben das Ohr der Menge. Die „Parteizerklüftung, die im geistigen Lager noch größer und widersinniger ist als im politischen", druckt wie allem, so auch der literarischen Kritik und den Urteilen der für deutsche Kultur Verantwortlichen ihren Stempel auf. Wer nicht à la mode frisiert ist, steht auf einsamem Posten. Der Schluß des Vorworts, bezeichnend für alles Franksche Schaffen und sein besonderes Ethos, soll mit seiner lapidaren Eindringlichkeit und Prophetie für sich sprechen: „Aber daß immerfort von den Schöpfungen Solcher, denen kein Einsichtiger das Zeugnis eines mit hingebungsvollstem, tiefstem Ernst Ringenden versagen dürfte, daß von den Werken Derer, die sich der ungeheueren Verpflichtung ihrer künstlerischen Mission mit Demut und Stolz bewußt sind, nicht nur wie von Spielereien dummer Jungen, sondern wie von Verbrechen gegen den Geist unseres Volkes geredet, geurteilt werden kann: Das ist eines der beschämendsten Zeichen für die geistige die sittliche und die künstlerische Unkultur des deutschen Volkes. Richtiger: jenes Geschlechtes der Deutschen, dem bestimmt zu sein scheint, solange durch die Wüste der Zeit zu irren, bis nicht Einer von ihm mehr atmet, damit ein neugewordenes Geschlecht jenes Kulturreich der Väter wieder erobere, das selbst die gott-

begnadeten Führer unserer Tage nur von dem Gipfel ihres Werkes zu schauen, aber nicht mit den Füßen zu betreten gewürdigt sind.

Also verzagen? verzweifeln? abwarten? die Hand sinken lassen? Mit nichten! Den Willen verdreifachen! Den Schaffenseifer ins Ungemessene steigern! Nicht nachlassen, durch Abwehr und Vorbild, durch Wort und Tat, durch Schärfung der Erkenntnis und Bereicherung des Gefühls, durch Schrift und Werk dem alten Geiste zu widerstehen und ihm Schritt um Schritt des Bodens abzuringen, den er zu Unrecht besitzt. Nicht müde werden, dem neuen Geist zu dienen und ihm Wege zu bereiten, daß er zurück zu seiner Heimat findet: zu dem Herzen unseres Volkes!"

Was ist es um einen Erzähler und sein Wollen? setzt Franck den Hebel an. Ein Erzähler ist kein phantasiebegabter Jongleur, kein konjunkturwitternder Publizist, kein lyrischer Schwärmer, vor allem aber kein Schauspieler. Er erhebt den Anspruch, einer Allgemeinheit und Vielheit von Menschen innere Erhöhung durch Verkündung eines außergewöhnlichen, aber keineswegs nur abnorm-mißgestalteten Ereignisses zu bringen, des Ereignisses selbst, nicht des Milieus, nicht der Eigenheiten und Schrullen der Charaktere, was in jedem Falle auf beschreibende Darstellung hinausliefe. Im Scheinwerferlicht des Vorganges selbst sollen Zeit und Charakter mit aufleuchten. Alles Beiwerk scheidet somit zugunsten allgemein menschlicher Beziehungen aus. Erfassen des tiefsten Sinnes eines einmaligen Vorganges, nicht Abzwecken auf historische Echtheit eines Milieus ist Aufgabe des Erzählers. Die dabei entstehende Durchdringung von Wesenhaft-Symbolischem mit Einmalig-Individuellem regiert die Sprachbehandlung. Weder dramatisch-identifizierende, noch lyrisch-sympathisierende, noch betrachtend-analysierende Sprachmittel darf er also anwenden. „Gleichmäßig fortschreitender, innerer Bericht eines Vorganges, der auch, wenn er in noch so naher Vergangenheit liegt, für ihn bereits abgeschlossen ist", fordert vom Erzähler vor allem Distanzierung, also Vermeidung von Dialog, Lyrismen und Referat. Innerhalb dieser gesteckten Grenzen verbleiben ihm die eigentlich akustisch-dynamischen Mittel der Pointierung, Betonung, Abschattierung zur Erreichung rhythmischer Lebendigkeit. Denn der Erzählkunst ist erst in unseren Tagen ihre eigentlichste Domäne, der mündliche Vortrag im Augenblick der Erfindung, genommen [71]). In der dadurch geschaffenen

71) Einzig im Orient hat sich die mündliche Erzählung noch bis auf unsere

Situation gilt es für den Erzähler die Überbrückung eines furchtbaren Widersinns. Seine Erzählermission wird durch die stille Lektüre gewissermaßen unmöglich. Er muß, weil er schreibt, „alles Wirkliche in die Sphäre des Unwirklichen, alles Erlebte in die Sphäre des Erdachten, alles Naturalistische in die Sphäre des Stilistischen schon mit Ablauf seines unerhört wichtigen ersten Satzes versetzen". Daher: sorgsame Beachtung des Numerus und der Wortwahl etc. „Der Wille, sich Seelen so zu unterjochen, daß sie den handlunggezeugten Worten nicht ausweichen können", leitet ihn dabei.

Tage erhalten. Rudyard Kipling versteht es, uns mit großer Geschicklichkeit in einer Unterhaltung zwischen sich und einem alten indischen Weisen an die Wurzeln dieser orientalischen Erzählkunst zu führen, wobei das merkantile Raffinement des Orientalen bemerkenswert ist und sich ein Vergleich mit moderner Journalistik geradezu aufdrängt und sich gleichzeitig ein Blick in das Herz des größten englischen Geschichtenfabrikanten eröffnet, dessen größter Konsument bis vor kurzem Deutschland war. Bemerkenswert ist weiter, was der Alte über die Wahrscheinlichkeit der Geschichte und die psychologische Einstellung des Hörers sagt. Indien, das uralte Quellgebiet der Fabulierkunst und des Märchens, mag darum hier selbst zu Worte kommen. (Rudyard Kipling, „Dunkles Indien". Ausgewählte Werke, Paul List-Verlag, Vorwort:) „Und was ist denn dein ehrenwertes Gewerbe", fragte mich eines Tages Covinda, „und womit erwirbst du dir dein tägliches Brot?" „Ich bin", sagte ich, „ein Kerani — einer, der mit der Feder auf Papier schreibt . . ." „Ich schreibe von allen Dingen, die ich verstehe, aber auch von vielen Dingen, die ich nicht verstehe. [sic!] Hauptsächlich schreibe ich über das Leben und über den Tod, von Männern und von Weibern und über Liebe und Schicksal, je nach dem Maß meiner Kraft, indem ich die Geschichten einer, zwei oder mehreren Personen in den Mund lege. — Dann werden die Geschichten verkauft, wenn Gott es zuläßt [typisch puritanisch gesprochen!], und das Geld fließt mir zu, damit ich davon leben kann."

„Ich verstehe!", sagte Govinda. „Dasselbe tut auch der Geschichtenerzähler in den Basars, nur spricht er unmittelbar zu den Männern und Frauen und schreibt nichts auf. Wenn jedoch seine Geschichte die allgemeine Erwartung erregt hat und auf dem Punkte angelangt ist, wo dem Tugendhaften in der Schilderung Gefahr droht, dann unterbricht er sie plötzlich und verlangt Bezahlung, bevor er fortfährt . . ." [Kipling:] „Ich habe gehört, daß es auch bei meinesgleichen so etwas Ähnliches gibt. Wenn eine Geschichte sehr lang ist, dann verkauft man sie in Abschnitten wie eine Melone." [Wundervoll!] [Govinda:] „Ich trage die Gewißheit im Herzen, daß erwachsene Menschen so sind wie die Kinder, wenn es sich um Geschichten handelt; die ältesten sind ihnen die liebsten." „Bei deinen Leuten ist das so," sagte ich, „aber die Menschen meines Volkes wollen immer neue Geschichten und, wenn sie sie gelesen haben, dann stehen sie auf und sagen, so oder so geschrieben, hätten sie ihnen besser gefallen; sie bezweifeln, ob sie auch wahr seien, oder sprechen geringschätzig von ihrer Erfindung." [Govinda:] „O, wie töricht! . . . Eine Geschichte ist wahr, solange die Erzählung dauert . . . Gott hat viele Köpfe gemacht, aber es gibt nur ein Herz in der ganzen Welt, bei deinen Leuten und bei meinen Leuten. [??] Alle sind sie Kinder, wenn es sich um Geschichten handelt . . . Mach es so: Erzähl ihnen zuerst von den Dingen, die du mit ihnen zusammen gesehen hast. Dann wird ihr eigenes Wissen das ergänzen, was du allein gesehen hast, dann, was du selber gehört hast, und dann — da sie ja alle Kinder sind — erzähl ihnen von Königen,

Anekdote, Novelle und Roman werden nun als drei aufeinanderfolgende Stufen (nicht wertmäßig!), auf denen sich „der geistige Schemen" für den Erzähler inkarniert, verstanden. Während in der Anekdote, gleich einem Tropfen, die Farbigkeit des Menschenherzens aufleuchtet, werden in der Novelle, wie in einem Prisma, die Erscheinungen gebrochen und in vielfacher Verstärktheit auch außerhalb sichtbar. Der Roman aber ist gleich einem Berg mit Tälern und Schluchten und schenkt auf seinem Gipfel unvergleichliche Rundschau. Formale Begriffsbestimmungen haben bereits ihre Unzulänglichkeit hinreichend bewiesen, deshalb soll nicht noch einmal der vielverspeiste Heysesche Novellen-Falke oder Ähnliches aufgetischt werden. Letztlich bleibt Form die Offenbarung einer dem Gestalteten immanenten, immer wieder individuellen Notwendigkeit, nicht aber ein bereitstehendes Gefäß. Franck zitiert an dieser Stelle Theodor Storms Wort.

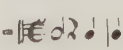
Die nun folgenden drei Abschnitte sind der Reihe nach Anekdote, Novelle und Roman gewidmet.

Zur Anekdote: Von vornherein hebt Franck „Anekdote" als Formbezeichnung scharf ab von aller „mißbräuchlichen Benutzung" als reiner Wortwitz etc. Roda-Rodas „wirkungslüsternen", „witzblattartigen" Erzählungen käme allenfalls die Bezeichnung „Schnurre" zu. Der Anspruch Roda-Rodas auf Wiedererweckung der Anekdote wird schroff zurückgewiesen. Bemerkenswert ist nun folgender Satz: „Denn die Anekdote umfaßt alle Arten der Kurzgeschichte: Sage und Satire, Märchen und Legende, Groteske und Geschichte sowohl wie die Anekdote im engeren Sinne, die man zur Vermeidung ewiger Mißverständnisse Schnurre nennen sollte." Wilhelm Schäfer wird als Wiedererwecker der Anekdote und als Enkel Kleists

Pferden, Teufeln, Elefanten und Engeln; aber vergiß auch nicht, ihnen von Liebe und dergleichen zu erzählen."

Goethe spricht in Dichtung und Wahrheit von der mündlichen Erzählkunst am Schluß des 10. Buches, II. Teil, seine Neue Melusine und ihre erstmalige Erfindung in Sesenheim kommentierend: „Sollte jemand künftig dieses Märchen gedruckt lesen und zweifeln, ob es eine solche Wirkung habe hervorbringen können, so bedenke derselbe, daß der Mensch eigentlich nur berufen ist, in der Gegenwart zu wirken. Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede. Der Mensch wirkt alles, was er vermag, auf den Menschen durch seine Persönlichkeit, die Jugend am stärksten auf die Jugend, und hier entspringen auch die reinsten Wirkungen. Diese sind es, welche die Welt beleben und weder moralisch noch physisch aussterben lassen" usw. bis zum Schluß des 10. Buches, wo er im weiteren noch von seiner elterlich angestammten Redebegabung spricht. Weitere schmerzliche Rückblicke auf die ursprünglich mündliche Erzählkunst finden sich bei Petsch, a. a. O., v. Grolman im Artikel „Novelle" des Merker & Stammler, a. a. O., bei Rohde, a. a. O. u. a. m.

und Hebels genannt, wie Wilhelm Schmidtbonn mit dem „Garten der Erde" als gewissermaßen Nachfahr der Gebrüder Grimm bezeichnet wird. Franck stellt nun einige Kleistsche Anekdoten norddeutschen, männlich-harten, zum Tragischen neigenden Charakters („sonderbarer Rechtsfall in England" — „Bach" - „Anekdote aus dem letzten Kriege" — „französisches Exerzitium" — „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege" etc.) den süddeutschen, weiblich-liebenswürdigen, zum Humorvollen neigenden Hebels gegenüber (wie: „Mißverstand" — „Schlechter Gewinn" — „Moses Mendelsohn" — „Der Rekrut") und kommt zu dem Schluß, daß „Anekdote" in keinem Falle nur mit nackter „Wort- oder Geschehnispointe" gleichzusetzen sei, sondern daß, ausgehend von der Pointe, ein „Unterbau an Menschlichkeit", ausgehend aber vom menschlich Bewegenden, ein symbolhafter Ausspruch als eigentlich dichterische Leistung hinzukommen müßte. Es zeige sich an der Anekdote, wie sehr Dichter gleich „Verdichter" zu setzen sei, da in ihr „eine ungeheure Summe von Menschentum auf die kleinste Form gebracht" ist. Eine Nebenwirkung nur sei die oft vollkommene Beschwörung historischen Details. Zur Bekräftigung des Gesagten zieht Franck nun Wilhelm Schäfer und dessen in den Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft zu Bonn erschienenen Vortrag „Wie entstanden meine Anekdoten" heran. - Die Kürze der Anekdote erfordert bei der Bedeutung des Mitzuteilenden vom Dichter sprachliche Meisterschaft. Wie diese durch Sprachrhythmus und Klangfarbe es vollbringt, in zwei, drei Sätzen einen Gedanken von Weltweite zum symbolhaften Ausdruck zu bringen, exemplifiziert Franck an der Bachanekdote Kleists mit ihrem Einsatz: „Bach, als seine Frau starb"



(wie das dumpfe Gedröhn der Sterbeglocken), um so die schulmeisterliche Ansicht vom Kurzlangkurz jambischen Einsatzes ad absurdum zu führen. So tut es schon Schäfer in seinem Vortrag mit Martin Rinckarts „Nun danket alle Gott"

anstatt ∪ — | ∪ — | ∪ — |. Mit einem Wort: der Numerus des Prosawerkes hat sich dem inneren Sinne unterzuordnen und kann niemals Schema — als Jambus, als Trochäus — sein. Francks Anklage ist nur zu wahr: „Wo ist der Reichtum, die Gewalt unserer altdeutschen, der antiken entgegengesetzten

Versrhythmik? Keine fünf deutschen Dramatiker (vielleicht ist selbst diese Zahl noch zu hoch gegriffen) leben heute, die imstande sind, einen deutschen Blankvers, einen rhythmisch bis ins letzte durchbluteten Jambus zu formen. Erschreckend gering die Zahl der Lyriker, die ihre Versform im deutschen Sprachsinn zu meistern vermögen." Und Franck schließt diesen Abschnitt mit dem prachtvollen Vergleich der Fuge mit der Anekdote, die sich beide über dem rhythmisch melodischen Thema des Anfangs aufbauen.

Die Novelle sublimiert sich in ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Goethe, indem an die Stelle des rein Unterhaltend-Abenteuerlichen, einer wortbegleiteten unerhörten Tat, (Anekdote = tatbegleitetes unerhörtes Wort), eine vertiefte Weltanschauung und an die Stelle der Wahrscheinlichkeit die Wahrheit tritt, eine überrationale Wahrheit menschlicher Bewährung durch Glaube, Liebe und sittliche Heldenhaftigkeit. Goethes „Novelle" mit ihren klarschönen Maßen erfüllt diese moderne Forderung nach Wahrheit genialisch, ihre Scheitelpunkte sind „frommer Sinn und Melodie". Bei Goethe ist an diesem Beispiel noch weiter zu beobachten, wie die Verse des Knaben nicht — wie selbst bei Eichendorff und Storm — eine schöne Zutat oder ein Handlungsrequisit, sondern selbst höchste Steigerung der Handlung sind. Franck scheidet nun zwei Novellengruppen: die eine — zu der Goethes Novelle gerechnet werden muß — „welche das Unerhörte dadurch in ihre Bezirke zieht, daß sie die Grenzen über Menschliches hinausrückt ins Wunderträchtige, Göttliche", die andere, die mit vollem Bewußtsein in der Sphäre der Menschlichkeit, in der wirklichsten Wirklichkeit bleibt, aber dennoch „Unerhörtes, Hinreißendes, Unvergeßliches, Unvergleichliches dadurch erreicht, daß sie die Gefühlskräfte des Menschen ins Ungemeine steigert" und ihn sich sittlich bewähren läßt. Für diese zweite Gruppe führt Franck Kleists „Verlobung in St. Domingo" ins Feld [72]). Wichtig ist, daß Kleist ohne jede Beschreibung, Sezierung, Psychologisierung und Schilderung durch die reine Handlung die Wirkung ins erhebend Symbolische erzielt. Es drängt sich

72) Kleist verläßt schon, wie alle deutsche „Novellistik" seitdem, deutlich das Bereich der Novellistik im klassischen Sinn. Seine germanische, von innen her dringende Form ist kein freies Spiel mehr, sondern energetische Willensspannung. v. Grolman, „Die strenge Novellenform . . .". a. a. O., S. 616, führt richtig an, daß Kleist selbst empfunden hat, daß er keine eigentlichen Novellen schrieb und sie deshalb auch immer wieder „Erzählungen" nannte, sogar die beiden Bände von 1810 und 1811 sollten ursprünglich den Titel „Moralische Erzählungen" tragen. Franck verläßt also hier strengen Novellenboden und marschiert bereits auf deutsch-germanischem Gelände.

aber bei Kleist die Frage nach der Notwendigkeit des Schlusses der modernen Novelle überhaupt auf. Denn die Verfeinerung der Novelle hat eine unkünstlerische Versklavung des Erzählers im Gefolge gehabt: die Lösung. Franck nennt sie die Achillesferse der modernen Novelle. Denn Lösung gefährdet das eigentlich Wesentlichste der Kunst: ihre allgemeine Gültigkeit und verpflichtende Gesetzmäßigkeit. Diese durch die Sublimierung der Novelle geschaffene Lage erfordert vom Erzähler, daß er sich ohne Scheu und Scham zu den innersten Notwendigkeiten der Novelle, der „Steigerung ins Ungemessene, ins Phantastische von unvergleichlichen, statisch exakten Maßen" bekennt. Denn nur in einer Verschleierung und Bemäntelung liegt das Unkünstlerische. Analog so waren Auto und Flugzeug notwendig solange unschön, als sie sich nicht zu ihren eigentlichen Zwecken und den daraus und aus ihrem Material sich ergebenden statischen Baugesetzen bekannten. Zur Verdeutlichung des Gesagten zieht Franck eine eigene „Fall"-Novelle aus dem „Pentagramm der Liebe" [73]) heran und kommt schließlich zu der Formulierung „. . . . wo die geistige Freude am Problemstellen Ausgangspunkt und Endabsicht der Novelle ist, da freilich ist jene Überspitzung eingetreten, die — wie auf vielen Gebieten unseres heutigen Lebens — jedes Weiter unsinnig, unmöglich macht . . . ." Zum Schluß spricht Franck noch ein abrechnendes Wort über die Novelle des Naturalismus und des Expressionismus und ihre beiderseitige schiefe Schicksalsidee: als kalte, unbezwingbare Macht oder als gefügige Hure.

Alle nun folgenden Ausführungen, den Roman betreffend (als Ich-Roman, Zeitroman, Volksroman und Gott- oder Weltanschauungsroman) und auch der wertende Überblick Francks am Schluß des kleinen Standardwerkes müssen hier übergangen werden, bis auf eine Stelle, wo Franck noch einmal auf Heyse und Kleist zu sprechen kommt. Hier tritt, Seite 122 f., deutlich seine Novellenanschauung hervor, die eben eigentlich gar keine „Novellen"-Anschauung mehr ist. Kleists „Novellistik" wird hier noch einmal als von „urdeutschen Formgesetzen beherrscht" der Heyseschen gegenübergestellt, der im, wenn auch halbkünstlerischen, Nachtrab Boccaccios die deutsche Kunst Kleists (mit ihren deutschen Formgesetzen) durch seine „wohllautschwelgende, (für uns) seelenlose romanische Schönheit" verdrängt habe. Hier wird deutlich klar, daß Franck die nach

73) Hans Franck, „Das Pentagramm der Liebe". 5 Novellen (Das Osterhäschen. Welchen? Das Schwerste. Angela. Nyssaë). 1918, H. Haessel-Verlag, Leipzig, 23. Tausend.

Italien führende Tradition der Novelle ablehnt, den Begriff „Novelle" also ganz eindeutig seiner eigentlichen und ursprünglichen Bedeutung beraubt. Das ist für diese Untersuchung aber von grundlegender Wichtigkeit, denn dann treffen die von Franck für die Novelle aufgestellten Forderungen ja gar nicht für diese, sondern eben für ein ganz anderes Gebilde, das wir eben „Kurzgeschichte" nennen müssen, zu.

Wie Franck die für die Novelle oder die Anekdote als verpflichtend erkannten Gesetzlichkeiten in seiner Produktion verwirklicht, wollen wir im folgenden sehen. Die Franckschen Kurzgeschichten, die in den Jahren 1911-1931 niedergeschrieben wurden, sind in den beiden Bänden: „Der Regenbogen, Siebenmalsieben Geschichten", 1927 bei H. Haessel in Leipzig erschienen, und „Zeitenprisma, Dreimaldreizehn Geschichten", 1932 bei Georg Müller/München, gesammelt [74]). Der erste Band enthält Erzählungen aus den Jahren 1911—1926, der zweite aus den Jahren 1926—1931. Sie sind zum großen Teil durch die Presse gegangen, wie auch die Anekdoten Wilhelm Schäfers, und haben in vielen Zeitungen und Zeitschriften einen — wenn auch vereinzelt dastehenden — segensreichen Einfluß auf das Feuilleton ausgeübt. Für die im Zeitenprisma gesammelten 39 Geschichten konnte Hans Franck erfreulicherweise die Geburtsdaten angeben, während das leider für den Regenbogen nicht mehr möglich war. Da hier eingehend von diesen Kurzgeschichten die Rede sein soll, hielt ich es für geraten, sie in einer tabellarischen Übersicht mit fortlaufenden Nummern zusammengestellt aufzuführen, unter kurzer Skizzierung des Inhaltlichen, sowie der Bestimmung ihres Charakters (ob anekdotisch, legendär etc.) und mit Angabe des Schauplatzes, der

74) Die übrigen Franckschen Kurzgeschichten, sowie besondere Ausgaben der genannten als Jugendausgaben etc. oder fremsprachliche Übersetzungen sind in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt:

1.) Der Regenbogen, Jugendausgabe, herausgegeben von Dr. A. Huhnhäuser, Verlag H. Haessel, Leipzig, 1927.
2.) Fridericus (1930), Verlag H. Haessel, Leipzig, 1927.
3.) Der Regenbogen, herausgegeben von Stella M. Hinz (University of Wisconsin) New York, Henry Holt and Company, 1930.
4.) Der Regenbogen, herausg. von C. E. Stockton, M. A. London, G. Bell and Sons LTD. (Bells modern language texts) 1931.
5.) Die einsame Kerze, Bühnenvolksbundverlag, Berlin.
6.) Wiedersehn, Ferdinand Hirt, Breslau (Hirts Deutsche Sammlung).
7.) Das wiedergefundene Lachen, Nordmark-Bücherei, Otto Meißners-Verlag, Hamburg.
8.) Totaliter aliter, Albert Langen / Georg Müller, München, 1933.
9.) Die Waage, Ensslin & Laiblins Verlagsbuchhandlung, Reutlingen, herausg. von der Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin, Bunte Bücher, Heft 209.

Zeit des Geschehens und der Handelnden. Die dabei besonders als Kurzgeschichten bezeichneten Erzählungen tragen nur die allen gemeinsamen Merkmale in besonderer Reinheit, sodaß nicht etwa eine unbeabsichtigte Vermengung von Art- und Gattungsbegriffen unterlaufen ist. Eine spätere Tabelle sowie die Hinweise im Text enthalten nur noch die betreffenden Nummern, zu denen Genaueres also aus Tabelle II zu entnehmen ist.

Tafel II.

Nummern 1-49: Kurzgeschichten des Bandes: „Der Regenbogen"
„ 50-88: Kurzgeschichten des Bandes: „Zeitenprisma".

	Mythe				
1	Das Bekassinenmärchen	Märchen	Wie die Vögel im Himmel das Singen lernen, dieweil die Bekassine auf Erden fliegt, darum sie von Gott Vater mit singenden Flügeln beschenkt wird.	Die Bekassine Gottvater hintergründig: die Vögel, die Engel	Himmel und Erde
2	Jesse	Legende (Marienlegende)	Maria erhört die Bitte einer Gebärenden im Wattenmeer und bannt die Fluten.	Die Mutter Der Sohn hintergründig: Bewohner der Insel	Nordseeküste bei Spiekeroog Baltrum Borkum
3	Das Rätsel	Fabliau in Prosa: Schnurre	Die Blonde, die Braune, die Schwarze? — eine der drei gab sich dem Ritter hin. Welche von ihnen war es? Eine Rätselfrage löst es.	Der Ritter Die Blonde Die Braune Die Schwarze Der Wirt Der Knappe Die Unbekannte	an der mecklenburgischen Heerstraße zum Holsteinischen

4	Der Werwolf-gürtel	Sage	Erlösung eines Werwolfs durch die heldenhafte Tat einer Mutter. (Die zwei Seelen in der Brust des Mannes).	Die Bauernwitwe Der Knecht Jörg Der Knabe Der Kaplan hintergründ. die Dörfler	Dorf Sichtigvor im Sauerland (i. d. kaiserlosen Zeit)
5	Die Stimme der Stummen	Sage	Nach altem Brauch soll ins Fundament des neuen Burgbaues ein stummes Kind eingemauert werden. Ein Wunder schenkt dem Kind die Sprache. Es ist gerettet.	Graf Heribert v. d. Plesse Die Mutter Das Kind Die Magd hintergründ. kaiserliche Truppen.	Hannover
6	Ich bins!	Legende (Christuslegende)	Christus wandelt durch Lübeck und hilft einem Verkommenen, sich selbst und seine Mutter wiederzufinden.	Christus Der Sohn Die Mutter Der Vater Die Amme hintergründ. Wirt — Strolche Die Menschen	Lübeck 1372

7	Die Dohle Mittelalter	Sage Ein Exemplum	Bertel: gerissene Habgier, Barthel: einfältige Gutherzigkeit. Bertels Habgier wird bestraft, Barthel aus höchster Not, in die ihn Bertel brachte, durch ein Wunder errettet.	Bertel Barthel	Breslauer Kreuzkirche
8	Taliter?	Legende	Weltabgewandte, himmelsüchtige Freundschaft zweier Mönche — Botschaft aus dem Jenseits — Verklärung des Wartenden.	Rufus Rufinus hintergründ. andere Mönche Der Fischer	Mecklenburg Kloster Redentin
9	Bruder Specht	Exemplum	Rudger, der Mönch, geht durch Selbstgerechtigkeit und Hadern mit Gott. Bedingungslose Unterwerfung bringt schließlich das ersehnte Zeichen.	Der Mönch Rudger Die 3 Spechte hintergründ. Klosterbrüder Der Abt	Bayr. Oberpfalz Zisterzienser Abtei Waldsassen 1409
10	Wohl bekomms!	Anekdote	Die Treue der Magd Lise ist so groß, daß sie selbst mit dem Messer im Herzen dem tafelden Herrn noch aufwartet.	Die Magd Lise Christian v. Koppelow Der Knecht Jochim	Mecklenburg Schloß Koppelow

				hintergründ. Die Junker Pastor — Doktor — Koch — Jagdgehilfe	
11	Janeke, der Diener	Bericht im Tone der Chronik	Völlerisches Hochzeitsgelage der mecklenburgischen Junker. Aus dem besoffenen Haufen strahlt Janeke, der Diener, durch Tat und Edelmut. Er gewinnt sich die edle Braut.	Janeke Ilsabe Katharina Henning von Ilow Zabel von Zachlin Bertram von Behr Engelke v. d. Marwitz	Mecklenburg Schloß Ilowitz bei Gadbusch 1422
12	Die Schwangans	Fabel	Eine Gans will Schwan sein, lebt einen Sommer unter Schwänen und endet doch schließlich kläglich als gewöhnliche Gans.	Die Gans hintergründ. Gänserich und seine Frauen Schwäne Die Bauernleute Jäger und seine Junge	Mecklenburg Ein Landsee

13	Düweletgen	Sage	Von der Kröte unterm Butterfaß der Schulmeistersfrau, die als Hexe verbrannt wird.	Die Schulmeistersfrau Der Mann Die Magd hintergründ. Bauernfrauen Schultheiß	Mecklenburg Holthusen bei Schwerin
14	Das Heilandskreuz Lutherzeit	Legende	Der Baumeister Matthias Engelbrecht krönt den Turm seines Münsters mit einem Heilandskreuz — Ein Wunder geschieht beim Aufwinden des Kreuzes — er geht ins Kloster.	Der Baumeister Das Heilandskreuz hintergründ. Werkleute Volk Abt	Rheinland
15	Die Spinne	Exemplum legendär	Der Mönch Liffard wird durch eine Spinne im Abendmahlskelch dreimal versucht. Er besteht das dritte Mal die Prüfung und wird von Gott belohnt.	Liffard hintergründ. Klosterbrüder Abt Der Maler Mönch	Württemberg Weilheim bei Teck 1515
16	Sind wir so groß wie Gott?	Kurzgeschichte anekdotisch	Durch das Wort seines kleinen Buben wird der Bau-	Baumeister	Augsburg Perlachturm

			meister Elias Holl zu Demut und innerer Einkehr gebracht.	Elias Holl Sein Bub 3 Stadtbauamtspfleger hintergründ. Werkleute Maurer Bürger Seine Frau	und Rathaus 1618
17	Wode!	Kurzgeschichte sagenhaft	Im Wutrausch hetzt der Herr seinen treuen Hund auf die am Boden liegenden Räuber und läßt sie zerreißen. Das Tier gerät in Blutrausch und zerreißt den eigenen Herrn.	Wode, der Hund Der Metzger 5 Räuber hintergründ. Der Wirt	Unterharz bei Ballenstedt 1678
18	Lür Linck	Sage	Magische Gewalt der Musik Lür Lincks, unter die das Dorf, der Baron, zuletzt gar der Pastor gerät, der sich zu Tode tanzt.	Der Schäfer Lür Linck Der Pastor Der Baron Dörfler Städter	Mecklenburg Dorf Zapel
19	Diplomaten	Anekdote	Johann Besser verdient sich als englischer Gesandter des Großen Kurfürsten dadurch erblichen Adel, daß er einem anderen ein Bein stellt.	Johann Besser Vignola, venetianischer Gesandter,	London 1685

				König Jakob II. Großer Kurfürst	
20	Morgensegen	Kurzgeschichte anekdotisch	Der 6 jährige Graf Zinzendorf bezwingt durch seine kindliche Glaubensseligkeit einen Trupp Schweden, die zu plündern und zu töten gekommen sind.	Das Kind Zinzendorf Der schwedische Obrist hintergründ. Die Mutter Schweden Schloßpersonal	Sachsen Großhennersdorf Sitz der Grafen Zinzendorf 1706
21	Der Königssegen	Anekdote	Dem schwerkranken, wassersüchtigen König liest der Kammerdiener den Abendsegen: „Der Herr segne Dich" und setzt ein „Sie" für das Du, bis ihm der König auf die Sprünge hilft.	Friedr. Wilh. I. Der Kammerdiener	Berliner Schloß etwa 1740
	Fridericus				
22	Das Königsduell	Anekdote (Rahmenerzählung)	Für miserable Leistung schlägt Friedrich Wilhelm I. einen jungen Offizier und wird von diesem vor der	Rahmen: Major Billerbeck. Innenerzählg.:	Innenerzählung: Küstrin, Regierungszeit

			Truppe zum Duell gefordert. Nachdem der Beleidigte den ersten Schuß ins Blaue gefeuert, erschießt er sich.	Friedr. Wilh. I. Dietrich von Degenfeld hintergründ. Billerbeck, Offiziere und Mannschaften	Friedr. Wilh. I. Rahmen: 1740:
23	Die Bleiuhr	Anekdote	Fridericus will einen Korporal wegen seiner Eitelkeit beschämen. Der ist aber ein ganzer Kerl, und der König schenkt ihm zuguterletzt seine goldene Uhr.	Fridericus Der Korporal hintergründ. Offiziere Mannschaften Gefolge des Königs	Leibregiment Friedr. d. Gr. Potsdam
24	Ein Leutnant	Kurzgeschichte anekdotisch	Krisis der Schlacht bei Leuthen. In das fiebernde Denken des Königs dringt das Stöhnen eines todwunden Leutnants. „Stirb Er anständig, Junker!“ Und der Erwachende: „Es lebe der König!“	Leutnant Albrecht von Köckritz. Fridericus hintergründ. Schlacht bei Leuthen.	Schlacht bei Leuthen 1757 Kuppe beim Schlachtfeld

25	Der verschwiegene König	episodische Erzählung mit anekdotischem Mitelpunkt	Leutnant von Schmettau muß vor der Hochzeit Hauptmann sein: schwiegerväterliche Bedingung. Durch Übertreten eines königlichen Verbots und das Wissen des Königs darum wird er auf die härteste Probe gestellt, die er besteht.	Fridericus Leutnant Bogislav v. Schmettau Juliane Vater Julianens hintergründ. Offiziere Mannschaften	Berlin und Potsdam etwa 1780
26	Pfund	episodische Erzählung mit anekdotischem Mittelpunkt	Wie Fridericus seinen Leibkutscher Pfund davonjagt und nach einem Jahr zurückholt und was dieser ihm dabei für Antwort gibt.	Fridericus Pfund hintergründ. Bauernfamilie	Tegeler Forst gegen Ende der Regierung Friedr. d. Gr.
27	Wo sind sie?	Kurzroman	Der Fürst von Anhalt kann es nicht verwinden, daß er in seinem Lande nicht vor dem mächtigen Nachbarn Herr ist, der seinen Schützling in Anhalt hat festnehmen lassen.	Fürst Fr. Aug. von Anhalt-Zerbst Marquis de Fraigne hintergründ. Fr. d. Gr. Major von Kleist Katharina	Anhalt-Zerbst 1752—1772 Koswig, Spaa, Basel, Luxemburg

				von Rußland Die Fürstin	
28	Der Rahmen Freiheit	Allegorie	Der Leibarzt Friedrichs. Zimmermann, kommt über einem Bild des schon siechen Königs zur Erkenntnis seiner Unverweslichkeit für Deutschland.	Johann Georg, Ritter von Zimmermann Bildschnitzer Quittenbaum Ein Bild des Königs	Hannover 1786
29	Sauderland	ausgesponnene Anekdote (Schnurre)	Der Bankier schenkt der Zarin eine Dogge, die Katharina mit seinem Namen „Sauderland" ruft. Den toten Hund will sie ausstopfen lassen und durch ein Mißverständnis gerät der Bankier in tausend Nöte.	Zarin Katharina II. Bankier Sauderland Graf Golowkin Kürschnermeister Geselle Gardist Dogge	Petersburg Regierungszeit Kath. II. 1762—1796

30	Alexander der Lange	ausgesponnene Anekdote	Als die Koblenzer dem französischen Kommissär den Tribut von 1000 Paar Schuhen verweigern, läßt dieser auf dem Marktplatz ihre eigenen Stiefel ausziehen.	Der Kommissär Der Bürgermeister Koblenzer Bürger	Koblenz 1794
31	Der Haarkräusler	Kurzgeschichte	Über Arbeiten und Sparen vernachlässigt ein Haarkräusler seine über alles geliebte Frau. Als er ihre Untreue entdeckt, tötet er sie und sich.	Der Haarkräusler Die Frau Annie französischer Capitain	Altona, Auf der Großen Freiheit um 1800
32	Die paritätischen Stumpen	Satire	Konfessionelle Narreteien im Augsburg des beginnenden 19. Jahrhunderts, insonderheit in einem Altweiberheim. Salomonisch Urteil der Stadtväter.	Pfründnerinnen des Altweiberheims. Ratsherren Bürger	Augsburg 1816
33	Entlassen	Anekdote	Arroganz des Vorgesetzten und eines einstigen Untergebenen treiben den aufrechten Dramaturgen Joseph Schreyvogel in den Tod.	Joseph Schreyvogel Graf Czernin Der neue Dramaturg	Wien am Hoftheater
34	Dat ginge wohl alles, doch . . .	Satire	Der heimatlose Hoffmann von Fallersleben von Land zu Land getrieben. Intermezzo	Hoffmann von Fallersleben	Mecklenburg Gut Buchholz etwa 1845

			als Kuhhirt in Mecklenburg bei Dr. Samuel Schnelle. Großherzogliche Edikte.	Dr. Samuel Schnelle Kuhhirt hintergründ. Brüder Grimm — mecklbg. Gutsbesitzer	
35	Der Haken	episodische Erzählung	Die Gabe des zweiten Gesichts, von den Menschen und der eigenen Frau mißverstanden, treibt den geradwegigen Hauderer Lips in den Tod, weil er nicht wendig sein konnte wie seine Frau.	Lips Seine Frau Der Revolutionär Schürholz hintergründ. Ein Kötter — Bauern — Bürger von Iserlohn — preuß. Truppen	Westfalen Letmathe und Iserlohn 1848/49
	Friede				
36	Der rettende Reim	ausgesponnene Anekdote	Ein eifernder Pfarrer, der das Politisieren nicht lassen kann, wird von seiner klugen Frau durch das rechte Wort im	Der Pfarrer Traugott Horstmann	Döhlen bei Dresden um 1855

			rechten Augenblick vor Unheil bewahrt.	Die Frau Pastorin hintergründ. Kirchenrat und Bauern	
37	Falsche Münze	Schnurre	Wie ein kleiner Gauner einen größeren entdecken hilft und was sich dabei begeben.	Der Dieb-Student Hans-Peter Paaschen Der Schneider Falschmünzer hintergründ. Polizei Gäste im Café Kriminalbeamter	Berlin um 1850
38	Das verstandene Gedicht	Beispielhafte Anekdote	Klaus Groth will die Allwirksamkeit seines Quickborn an einem alten Einlieger erproben und erfährt ein groteskes Mißverstehen und dadurch eine gute Lehre.	Klaus Groth Der alte Einlieger	Kiel 1884
39	Spielen!	Kurzgeschichte	Der theatersüchtige, faustbesessene Einzige läuft der nichtsahnenden Mutter davon.	Der 17jähr. Joseph Stegmayer	Wien Burgtheater 1898

			Im Wiener Burgtheater findet er durch die Menge ein klägliches Ende.	Seine Mutter hintergründ. Theaterbesucher Adolf Sonnenthal	
40	Und dennoch!	groteske Satire	Der Weg zum Erfolg: ein grotesker Mummenschanz der Launen u. Dilettantismen.	Dr. Luitpold Schmitz alias Leiser Przsciwuczki Theaterdirektor Frau Direktor hintergründ. Darsteller des Faust	
41	Landstreichers Lobgesang	episodische Erzählung, anekdotisch	Richard Dehmels Exstasen und Irrungen.	Richard Dehmel Bäckerjunge Landstreicher	Blankenese bei Hamburg um 1900
42	Wie seltsam	kontemplative Erzählung	Das unberechenbare Schicksal wirft dem schon Verzweifelnden ohne sichtbaren Grund	arbeitsloser Tischler	Hamburg

			seine Glücksgüter in den Schoß.	Der reiche Herr Der Hund hintergründ. Frau des Tischlers — Gaffer	
43	Dem Stein gilts gleich	ausgesponnene Anekdote	Der großherzoglichen aufgeblasenen Hofgesellschaft gibt der Holzarbeiter Krischan Klatt eine derbe und unmißverständliche Lehre.	Krischan Klatt Ivendorfer Forstmeister großherzogliche Hofgesellschaft	Mecklenburg Ivendorfer Forst bei Retschow um 1900
44	Der verbrannte Christus	Kurzgeschichte	Das harte Los eines Eifelbauern wird in den Kriegsjahren zur Unerträglichkeit, als nacheinander die drei Söhne ins Feld müssen und fallen. Als der dritte geht, tötet sich der Bauer. Bei der Nachricht vom Tode des Jüngsten verbrennt die Bäuerin das Kruzifix und kommt in den Flammen um.	Bauer Hüsgert Mutter Hüsgert Köbes, Sepp und Pitterke	Eifel Bauernhof bei Manderscheid 1914—1918

45	Bauer, begreifst Du nicht?	Kurzgeschichte	Während des Krieges in der Heimat erlebt ein Bauer, daß Grafenrecht vor Bauernrecht geht. Er zieht von Hof zu Hof und sät Haß. Der Graf muß in der Revolution sein Leben lassen.	Bauer — Graf Köter Phylax Hirschhund Lord — Tierarzt hintergründ. Richter — Diener — Frau und Mägde — Bauern	1914—1918 auf dem Lande
46	Das Revolutionsexamen	satirisch-groteske Kurzgeschichte	Von der Front zurück, erhält ein junger Bauamtskandidat nichtsahnend beim Fräulein Revolutionsminister, Bardame a. D., durch ein Schäferstündchen im Ministerium seine Bestallung zum Regierungsbaumeister, zerreißt sie und wird Maurer.	Der Frontsoldat und Kandidat Die Ministerin-Bardame hintergründ. Ein Matrose	Dezember 1918
47	Durch ein Wort erschlagen	Kurzgeschichte	Der Frontsoldat und der in der Heimat gebliebene Dichter prallen aufeinander. Der unüberbrückbare Konflikt beider Welten endet mit gräßlicher Tat und beider Tod.	Der Dichter Der Frontsoldat hintergründ. Waldarbeiter	November 1918 ein gräflicher Wald

48	Jens Jessels Höllenfahrt	Schnurre	Dem Bauern Jessel fällt der Einzige, sterben Tochter und Frau. Durch Verstocktheit und Verbitterung hindurch gelangt er doch zu neuer Lebensbejahung, wobei eine wüste Höllenfahrt im Rausch die Wandlung bringt.	Jens Jessel Frau Trina Die Wirtschafterin Lina hintergründ. Jörg Jessel Tinka Jessel Ober- und Unterteufel der Hölle	Nachkriegszeit auf dem Lande
49	Harm und Heincke	Erzählung im Sagenton	Bruder und Schwester lieben einander, bis der Krieg sie trennt. Ein Jahrzehnt wartet die Schwester auf die versprochene Heimkehr des Bruders in stiller Gewißheit, bis der Tod sie wieder mit ihm vereint.	Harm Schlichting Heincke Schlichting hintergründ. Bäuerin Jungbäuerin Der Sohn Marko	Haarweg am Rande der Soester Börde Kriegs- und Nachkriegsjahre

	Einst aber...				
50	1931 [75]) Der Tod des Meisters	Allegorie im Legendenton	Dombaumeister Heinrich kann sein Lebenswerk, den Turm, nicht vollenden. Den jüngsten seiner Jünger erkennt er für würdig, sein Erbe anzutreten.	Meister Heinrich Der Jünger Johannes hintergründ. 6 andere Jünger	
51	1929 Als Jesus noch ein Knabe war	Kurzgeschichte im Legendenton	Der Knabe Jesus färbt zum Erntefest die Kleider der Frauen Nazareths. Aus einem Bottich und einer Farbe gehen die Gewänder so bunt hervor, wie jede es nur wünscht.	Der Knabe Jesus Josef Maria Der Färber hintergründ. Frauen und Männer in Nazareth	Nazareth als Jesus noch ein Knabe war
52	1929 Der betende Hase	Kurzgeschichte im Legendenton	Der Herr von Limppurg ist schon lange vergeblich hinter einem Hasen her. Als er ihn endlich unfehlbar zu haben glaubt, flieht das von allem Volk gejagte Häschen in die Kirche und wird vom Jesuskind beschützt.	Der Herr von Limppurg Der Hase Das Altarbild hintergründ. Die Dörfler	am Rhein

75) Die Jahreszahlen sind die vom Autor angegebenen Niederschriftsdaten.

53	1928 Wunder	episodische Erzählung	Der wunderbare Tod der Brückenbäckwittib ins rechte Licht gerückt.	Bäcker-meister Gutenbrod Seine Frau Barbara Seine Mutter Gertraut Der Altgesell Mangold Schrimpf hintergründ. Küfermeister Huber Märklin Gäste — Bürger — Geselle	Würzburg 1611
54	1929 U. d. v. R. w.	parabolischer Schwank	Warum gerade ich? Wer sonst als ich?: Die beiden Mottos eines Schurken und eines echten Kerls, und wozu sie einem jeden zuletzt verhelfen.	Der Roßdieb Der alte Landsknecht Graf Philipp von Hohenlohe hintergründ. Burgknechte und Gaffer	vor der Burg des Grafen Hohenlohe 1666

55	1930 Bestemudder	Sage	Wie man in alten Zeiten am hellen Tage Gespenster sieht und eine gute Alte für eine Hexe hält.	Die Alte Klecksch Der Enkel Gusching Der Jäger — Der Richter — Der Dörfler	Mecklenburg Wüstmark
56	1927 He!	Schnurre	Ein Kutscher zwingt den Herrn unterwegs, mit ihm Kleider und Rollen zu tauschen. Vor dem Richter in Leipzig scheint die Wahrheit nicht zu ergründen, bis der Kutscher überlistet wird.	Der Kaufmann Der Kutscher Der Richter hintergründ. Leipziger Torwache	Harz und Leipzig
57	1930 Kiekuut	Sage	Auf der Jagd nach der Teufelsente bricht ein Förster in der Heiligen Nacht im Eise ein. Seitdem steht er als Baum auf der Landzunge im See und gebietet über Wind, Wasser und Getier.	Der Förster Seine Frau Die Teufelsente hintergründ. Fischer und Segler	Mecklenburg ein Landsee
58	1929 Hella	Kurzgeschichte	Wie die Treue der Stute Hella ihrem Herrn das Leben rettet.	Schlachtermeister Samuel Serrahn	Mecklenburg Crivitz 1787

				Die Stute Hella Der Handwerksbursch hintergründ. Frau Serrahn Dörfler — Der Arzt	
59	1930 Finden wir uns hier	parabolische Legende (Christuslegende)	Jesus und Petrus bitten bei dem reichen und geizigen Bauern Klunck um ein Nachtlager. Der behält sie eine Woche zum Dreschen. Dabei gibt der Herr dem Petrus himmlische Lehren.	Jesus — Petrus Bauer Klunck hintergründ. Frau Klunck Die Tochter Dörfler	Mecklenburg Dorf Findenwirunshier
60	1931 Ovidische Verwandlung	Schnurre	In seiner Einfalt läßt ein Bäuerlein den schuldigen Tribut von den Mönchen höher und höher hinaufschrauben, bis es ihm endlich wie Schuppen von den Augen fällt.	Der Grundhold Seine Frau Küchenmeister Meinardus hintergründ. Mönche	Kloster Frommberg bei Nürnberg
61	Muttersprache	Anekdote	Joseph Roumanille wird zum eigentlichen Begründer der neuprovenzalischen Dichtung,	Joseph Roumanille	Provence St. Remy (Joseph

			als er die Langue d'oc als Sprache der eigenen Mutter lieben gelernt hat.	Seine Mutter	Roumanille ist geb. 1818)
62	1928 Sein selbst vergessen	Anekdote ein Exempel	Am Marterpfahl gefesselt, schreibt der deutsche Forscher Gustav Nachtigal Gesänge und Gebräuche der Neger bei seinem eigenen Schlachtfest in forscherlicher Hingerissenheit auf und wird darüber gerettet.	Gustav Nachtigal Neger Gefährten des Forschers	Sudan/Afrika zwischen Bagirmi und Wadai 1870
63	1926 Suche, Frau	Moral-schnurre	Ein leichtfertiger deutscher Jüngling hinterlegt bei einem Pariser Kaufmann sechstausend Livres, lehnt aber eine Quittung ab und macht den anderen dadurch zum Gelegenheitssünder. Ein weiser Richter löst mit Hilfe der Frau den Knoten.	Der deutsche Kaufmannssohn Pariser Kaufmann Der Präfekt hintergründ. Frau des Pariser Kaufmanns	Paris
64	1928 Schloime	episodische Erzählung	Durch ewiges Mißtrauen in die Treue seiner Frau Rebekkle führt der schwätzerische Händler Schloime die Kata-	Der Jud Schloime Seine junge Frau	Galizien während der napoleonischen Kriege

			strophe und Rebekkles Tod herbei.	Rebekkle Der Schlachtergeselle hintergründ. Kunden — Juden — Der Rabbi	
65	1926 Wuppkes Wasserbericht	Anekdote	Wie der eigenartige Wasserbericht des Försters Wuppke an den Herzog in Dessau diesen zur Entsendung von 100 Grenadieren bewegt, so daß das Dorf vor dem Deichbruch bewahrt bleibt.	Förster Wuppke hintergründ. Herzog Franz 100 Grenadiere	Dorf an der Mulde im Herzogtum Anhalt-Dessau 1804
66	Bis auf den heutigen Tag	episodische Erzählung	Wie die hessischen Dörfler das Wildern für ihr gutes Recht halten: Menschenrecht gegen Herrenrecht und bis auf den heutigen Tag durch nichts davon abzubringen sind.	Der Tonerl Förster Bretzmayr Landrat, Herr v. Ixenstein Der neue Förster — Dörfler — Der neue Landrat — Musikanten	Hessen hart an der bayrischen Grenze 1866

67	1928 Sieben Jahre lang	Kurzgeschichte	Der Sohn einer Waschfrau und die Tochter eines Schuhflickers trotzen durch nie erlahmenden Fleiß und unbezwingliche Liebe dem Leben ihr Glück ab, das sie nach 7 jährigem Brautstand vereint.	Theodor Pittner Mieke Martens hintergründ. Der Rechtskonsulent Lehrer Bürgersfrauen	Eine deutsche Kleinstadt
68	1931 Das eigene Grab	Kurzgeschichte	Weil man ihn nicht bis zu seinem natürlichen Ende in Amt und Arbeit lassen will, schaufelt der 82 jährige Totengräber sich sein eigenes Grab und legt sich darin zur Ruhe.	Der Grubensepp (Josef Allmannseder) Der Bürgermeister Der Pfarrer Dörfler Die Leichenfrau	Oberbayern ein Städtchen
69	1927 Sollen bei mir sein!	Kurzgeschichte	Der Kranken war, als man sie nach Italien brachte, versprochen, daß in der Sterbestunde ihre Kinder bei ihr sein sollten. Die Liebe der Mutter vermag es — auch als sie nicht gekommen sind —	Die kranke Mutter Der Vater Dr. Alwin Thedering Renate Die Amme	1888

			dennoch, als Erscheinung von ihnen Abschied zu nehmen.	Gäste des Doktors	
70	1928 Doppelt	Kurzgeschichte	Der Händler Josli Braun, ein zwergenhaftes Scheusal, erschlägt seinen Doppelgänger, den Händler Moschli Toob, und lebt als dieser weiter, um so seiner Tochter die Riesensumme, für die sein Leben versichert ist, zu verschaffen. Seine Frau verrät ihn, und er wird gehängt.	Josli Braun Moschli Toob Frau des Josli Tochter des Josli: Josefta Richter — Dörfler	Ungarn gegen Ende des vor. Jahrhunderts
71	1929 Schartig	tragikomische Humoreske	Die Obersekunda des Friderizianeum treibt mit ihrem alten, kurzsichtigen u. schwerhörigen Professor einen grotesken Scherz, so daß der einsame Alte bald darauf um seine Pensionierung einkommt.	Prof. Peek Die Obersekunda Der Schüler Dahse Der Schüler Xaver Schartig hintergründ. Die Zeugniskonferenz	
72	1928 Miranda	Groteske	Zwei junge Studenten verlieben sich bodenlos in das Barmädchen Miranda, wollen sie retten, lassen sie studieren	Walter, Werner: 3. Semester Miranda —	eine süddeutsche Universitätsgroßstadt

			und erleben ein Finale mit Sublimatvergiftung im Krankenhaus.	Maria — Marie — Marei	
73	1930 Melusine	Kurzroman	Nach 6jährig. europäischem Studium kehren Prinz und Prinzessin nach Indien zurück. Jedoch die Frau vermag Europa nicht abzustreifen. Im Garten des Frauenhauses führt sie in einem europäischen Pavillon täglich eine Stunde ein Melusinendasein.	Prinzessin Guahadasena Prinz Guahadschandra Kahalakari: Vorsteherin des Frauenhauses Ein Priester	Indien Bikamir in der Radschputana
74	Gewonnen?	Burleske	Eine Schauspielerin macht die hohe Liebe eines Dichters zum Gegenstand einer Wette mit ihren Kollegen. Die Liebe ertrinkt in den Fluten des Rheins.	Die Schauspielerin Georgette Der Dichter hintergründ. Schauspieler 2 Kunstfreunde	Düsseldorf (?) 1913
75	1928 Tote?	Schauergeschichte	10 Jahre lang staubt eine Frau Tag für Tag die prähistorischen Skelette im Museum ab. Als sie eines Tages die Toten	Frau Mardelsmann, die Putzfrau Der Direktor	Hamburg (?) vor dem Kriege

			maßlos verhöhnt, findet man sie unter einem Geripphaufen, von Toten getötet.	Die Toten hintergründ. Museumsdiener und Putzfrauen	
	Wohin?				
76	1928 Quitt	Kurzgeschichte	Nach harten Kriegsjahren opfert ein Bahnwärter sein einziges Kind der Pflicht und verliert dadurch zugleich die Liebe seiner Frau. Eingriff höherer Macht zerbricht ihren Haß in höchster Not und führt zu gutem Ende.	Willem Hagemeister Sophie Hagemeister Der kleine Willi hintergründ. Die Häuslerswitwe Zastrow Beamte der Eisenbahndirektion Ein Arzt	Mecklenburg eine Streckenwärterbude Kriegs- und Nachkriegsjahre
77	1928 Ja!!	Kurzgeschichte	Das Nein! eines durch Not und Krieg verbitterten Heimkehrers wird durch Eingriff höherer Macht in freudiges Ja! gewandelt.	Der Holzwärter und Heimkehrer Hinnick	Mecklenburg nach dem Kriege

				Kätelbusch Seine Frau und Kinder Der Hund Herma	
78	1927 Erinnerung	Satire	Der zeremonielle Kult, den das Kent Regiment mit seinen 6521 Gefallenen treibt, hat keinen Raum für den Schmerz der Mutter eines dieser Gefallenen.	Die Mutter des Gefallenen Ein Soldat des Kent Regiments hintergründ. Sakristan der St. Michaelskapelle Regimentskommandeur	Canterbury in der St. Michaelskapelle der Kathedrale 1919
79	1931 Bankier und Bauer	Anekdote	Baron Rothschild muß von einem Bauern lernen, daß den Menschen doch nicht alles für Geld feil ist.	Der Törnlebauer Die Bäuerin Der Großvater Baron Rothschild Der Förster	An der Raxalp bei Reichenau im letzten Drittel des vor. Jahrhunderts

80	1928 „. . ., auf daß ihr nicht . .!“	Kurzgeschichte	„Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet!“ Konflikt: Mann—Frau / Meerweite—Bergesenge / Ungezügelte Vitalität und stille Innigkeit.	Holzhändler Frerk Iversen Seine Frau Ottilie hintergründ. Der Geschäftsführer Amouren Iversens	Sauerland Brilon 1923
81	1928 Lüge?	Kurzgeschichte	Am Sterbebett des aus dem Kriege heimgekehrten Mannes sagt die Frau in abgründiger Liebe dem Phantasierenden französische Liebesverse, die er aus fremdem Mund zu hören glaubt.	Der Sterbende Seine Frau Odette hintergründ. Krankenwärterin	Ein Krankenzimmer nach Kriegsende
82	1928 Leben!	Kurzgeschichte	Der todwunde Präsident schrieb selbst die Lose für die 4 Rebellen, von denen einer den Dolchstoß tat und also sterben muß. Sie stehen alle für einen, einer für alle, und der Himmel will, daß alle leben.	Der Präsident Seine Tochter Daraja 4 Rebellen Carriazzo, der jüngste der Rebellen hintergründ.	Südamerika eine Republik

				Richter und Menge	
83	1928 Gespielt	Kurz-geschichte	Das Schicksal führt Verfolger und Verfolgte eines russischen Pogroms noch einmal im Filmatelier zusammen, wo man sie nichtsahnend sich selbst spielen läßt. Diesmal endet das mit dem Selbstmord des Pogromhelden.	General Korbikoff 2 alte Juden hintergründ. Filmpersonal	Hollywood 1927
84	1928 Das Inserat	Kurz-geschichte	Eine mutige Frau bietet sich auf dem Ehemarkt dem Meistzahlenden zum Verkauf, um ihrer alten Mutter zu helfen, und findet am Ende nicht nur einen Käufer, sondern einen Menschen und Mann.	Addy Adam H. hintergründ. Die Mutter	Amerika 1928
85	1928 Ordnung muß sein!	Satire	Ein deutscher Oberlandesgerichtsrat, der in Rom die Straßenbahn durch die hintere Tür verließ, gerät durch unheilvolle Verkettung bis zur Verurteilung zu 3 Jahren schweren Kerkers, wird aber vom Diktator selbst zu einer Woche Straßenbahn begnadigt.	Der Oberlandesgerichtsrat Der Schaffner hintergründ. Gaffer Richter — Der Diktator Polizei	Rom 1928

86	1930 Ich nicht!	Groteske	Wie die russische Mordmaschine einen schon dem Tode Verfallenen verfehlt hat, ein anderer aber dafür sterben mußte: Groteske menschlicher Scheußlichkeit.	169 Todgeweihte: Bauern und Frauen und Kinder Adolf Abramowitsch Koberski Rotgardisten	Stalin-Rußland
87	1930 Unvernünftig?	Rahmenerzählung Anekdote	Der Maler erzählt im Freundeskreis von seinem Buben und dessen seltsamer Freundschaft mit einem Hund. Man ist sehr ausgelassen und „unvernünftig" wie ein junger Terrier.	Der Erzähler: Prof. Wegener Der Bub Günther Der Hund Roland hintergründ. Künstlerkreis	An einem deutschen See um 1930
88	1930 Lebt wie Du und ich —	Kurzgeschichte	Der Abgebaute setzt die eigene Todesanzeige auf und geht mit Frau und Kind aus dem Leben. Die Anzeige aber wird zum Retter aller 3, die noch rechtzeitig zum Leben zurückgerufen werden. Der Mann behält seine Stelle: versöhnender Ausklang.	Der Büroangestellte Friedrich Scheithauer Seine Frau Sein Kind Der Direktor Dähn hintergründ. Angestellte der Firma	Systemdeutschland der Arbeitslosigkeit u. Not

Maupassant und Tschechow, die Erben der amerikanischen short-story [76]) und — leider — rochers de bronce für die deutsche Kleinepik der Jahrhundertwende finden den ihnen gemäßen Ausdruck im flüchtigen Reiz, in der Reise [77]). Sie fahren durch die Lande, gewissermaßen bewaffnet mit einem Riesenschmetterlingsnetz, mit dem sie — en passant — Impressionen haschen. Es beginnt nun jene immer feinere, immer reizsamere, immer exquisitere Nerventechnik, jene bis zu Altenberg heraufgespitzte Wortkunst der Hyperepitheta, (bei Franck gibt es selten Adjektive), der Wortneubildungen und irrlichterierenden, changierenden Farben-, Klang-, Gefühls-, Geruchs- usw. Empfindungen, Synästhesien, Komplexe, Idiosynkrasien und mit sonstigem raffiniertestem Apparat. Solcher Apparat fand sein bestes, gewissermaßen Vorführ- und Renommier-Opfer am entwurzelten Großstädter, am saft- und kraftlosen Degeneraten, dem Menschen im Wirbel seiner Launen und Hysterien [78]). Mörder, korrumpierte Beamtenseelen, Dirnen, hysterische Männer und Frauen, Kretins und andere halbschlächtige Menschen sind natürlich besonders geeignet, die virtuosen Techniken seelischer Sezierkunst, den minutiösen Scharfsinn à la Poe brillieren zu lassen.

Welcher Gegensatz bei Franck! Hier ist nichts Flüchtiges, auf der Reise Aufgelesenes mehr, keine Effekte um ihrer selbst willen, keine gezüchtete Wortkunst eines überfeinerten literarischen Gourmets. Im Gegenteil: schwerblütige Worte mit wenig schmückendem Beiwerk, eigentlich ein Nominalstil reinsten Wassers. Und gereist wird da auch nicht, d. h. nicht im Tschechowschen Geist und Tempo. Hans Franck, dem mehr noch das Gestrige als das Heutige — darum aber doch immer das gleich Lebendige — Gestalt wurde, hat Menschen, Landschaften, Dörfer und Städte seiner Geschichten nicht wie ein Spürhund beschnüffelt, nicht wie ein Reporter recherchiert — nein, er hat mit großer, brennender Liebe zum deutschen Menschen in deutscher Landschaft Dinge und Gestalten sinnend

---

76) Amerikaner und Engländer zitieren selbst mit Vorliebe Maupassant und Tschechow als Meister der short-story, so Brander Matthews, a. a. O., S. 21, 67 — H. S. Canby, a. a. O. Chapter XV — J. B. Esenwein, a. a. O., S. 7, 76, 208, 229 — Hamilton W. Mabie, "The Outlook", 25. IV. 1908. etc.

77) Halm, a. a. O., S. 25 ff., 34 f., 108.

78) Man prüfe aber auch schon Maupassants Geschichte «La petite Roque» (Oeuvres complètes, a. a. O., Band XII) auf das Gesagte hin. Sobald man die beklemmende Spannung überwunden hat, bleibt ein Rest zu tragen peinlich an erbärmlicher Menschlichkeit, die dazu noch echt naturalistisch — tout comprende c'est tout pardonner — „verstanden" werden soll.

geschaut [79]). Und Deutschland heißt sein großes durch alle Zeiten hin und wieder spielendes Thema. 73 von 88 Geschichten gelten Land und Menschen deutscher Zunge. 15 Kurzgeschichten spielen im Ausland (Tafel II: 19, 29, 51, 61, 62, 63, 64, 70, 73, 78, 82, 83, 84, 85, 86), und es sind zugleich die schwächsten darunter, obwohl auch hier einige (z. B. 51, 62, 63, 70, 78, 82, 83 84) meisterlich gelungen sind. Die beiden letzten Spalten der Tafel II geben wohl das anschaulichste Zeugnis davon, daß Franck — rein räumlich wenigstens bestimmt — seine Aufgabe gemeistert hat, im „Regenbogen" und „Zeitenprisma" aus vielen kleinen Stammes- und Landschaftssteinchen, aus dem Erdbraun der Bauern und dem Gold der Reichen, aus dem Schwarz der Mönche und dem Rot der Helden und Kämpfer alle Stämme und Stände zum großen Bild zusammenzufügen. Wie sollte es bei Francks — man kann wohl nicht anders sagen als bäuerlicher Konservativität anders sein, als daß sein Mecklenburg (3, 8, 10, 11, 12, 13, 18, 34, 43, 45, 48, 55, 57, 58 59, 76, 77) immer wieder Refugium, Kraftquell und liebstes Kind bliebe? Selbst durch Generationen ans Land gebunden, wachsen ihm naturgemäß die Gestalten des Landes, des Dorfes, des Gehöfts und der Flur als Bauern und Jäger, als Kuhhirten und Mägde, als Gutsherrn, Landpfarrer, Tierärzte und Instleute unversehens in sein Werk (2, 3, 4 10, 11, 12, 13, 17, 18, 34, 35, 36, 43, 44, 45, 48, 49 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 76, 77, 79). Auch in den anderen Geschichten spielt das Land immer wieder in irgendeinem Sinne hinein (8, 9, 15, 26, 38, 41, 47, 56, 61, 68, 70, 80, 86). Also „verwurzelte" Kunst, um das viel benutzte und darum billig gewordene Wort zu gebrauchen. Ja, wirklich verwurzelte Kunst! So daß es an einer Stelle zum erhebenden symbolum gestaltet ist (die wir als Motto diesem Abschnitt voraufgehen ließen), wo sich ein Förster nichts Sehnlicheres im Angesicht des Todes weiß, als dies: „Auf der Erde bleiben! Aber am See. So daß ich ihn mit den Füßen fühle. Daß ich ihn der Länge nach sehe. Von der Nordspitze bis zur Südspitze. Daß er mich sieht mit jeder Welle. Auf dem Kiekuut, ganz vorn, stehn für immer — Das allein ist Seligkeit!, die ihm gewährt ist, so daß er fortan als Baum in seinem geliebten Erdreich am Ufer des geliebten Sees verwurzelt ist, wie die Sage es erzählt. (57: „Kiekuut", S. 78 f.)

---

79) Die Amerikaner haben auf ihre amerikanische Manier den nationalen Charakter der Kurzgeschichte schon am ersten unterstrichen: Baldwin, a. a. O., S. 3; Esenwein, a. a. O., S. 36, S. 286 f.

Solche Vermenschlichung, wie sie Paul Ernst im „Weg zur Form" als Wurzel der Novellenmotive aus dem Totemismus hervorgehend bezeichnet, findet sich noch einmal in dem uralten germanischen Motiv (4) vom Werwolf, auch in Gestalt der Kröte unter dem Butterfaß der Schulmeistersfrau (13), dann aber als abgeschwächte Antropomorphisierung von Tieren (1, 9, 12, 13, 17, 52 57, 58, 87). Tiere erscheinen noch in einer Reihe weiterer Erzählungen (7, 15, 29. 42, 45, 77) neben den Personen und spielen meist die Rolle treuer Menschbegleiter (9, 17, 29, 42, 58), am stärksten — schon im Titel — in einem pantheistischen Weltgefühl gestaltet in der Geschichte ‚Bruder Specht" (9), oder aus größerer Nähe („Hella": 58), wo eine treue Fuchsstute dem Herrn das Leben rettet.

Hans Franck verwirklicht die in der „Deutschen Erzählkunst" aufgestellte These, daß für Beschreibung und zuständliche Schilderung in der Kurzgeschichte kein Raum sei, selbst in hohem Maße, so daß eine Naturbeschreibung, wie sie noch bei Maupassant Tschechow, besonders aber bei Turgenew [80]) und deren deutschen Nachfahren und Jüngern (um einen heutigen zu nennen: Jungnickel) hoch im Kurs steht, in den 88 Kurzgeschichten an keiner Stelle anzutreffen ist. Höchstens in wenigen Worten — oft genügt ein Substantiv — wird die Szenerie, sei es nun Architektonik, Landschaft oder Interieur, beschrieben (1: S. 7; 2: 19; 5: S. 49, 51; 6: S. 56, 59, 60; 7: S. 66, 67, 68, 71; 8: S. 79, 80, 81; 9: S. 86 88, 89; 12: S. 111, 115, 117; 14: S. 139; 15: S. 145; 16: S. 157, 159, 160; 17: S. 164; 18: S. 171, 173 185; 22: S. 209; 24: S. 220; 26: S. 255, 257; 30: S. 295; 31: S. 307, 308; 34: S. 325, 326, 327; 35: S. 346; 37: S. 365, 368; 40: S. 400, 402; 41: S. 404, 407, 410 411, 415, 423, 425 usf.). Was aber diese Beschreibung Francks von der lyrisch-zerfließenden, zuständlichen Malerei (wie häufig auch bei Storm) Turgenews wiederum scheidet, ist, daß Franck es in den meisten Fällen versteht, die Beschreibung selbst in Handlung aufzulösen und uns so, ohne daß wir es bemerken, handelnd eine Szenerie aufbaut, die sich in ihrer Wirkung nur durch den größeren Grad der Lebendigkeit von impressionistischer Pointilistenkunst abhebt. Dies möge durch ein Beispiel für viele hoffentlich hinreichend erwiesen sein:

Die Erzählung aus dem „Regenbogen" (16, S. 154—163): „Sind wir so groß wie Gott?" führt uns in das Augsburg des

80) Arthur Luther, „Geschichte der russischen Literatur", Bibliographisches Institut, Leipzig, 1924, S. 240 f.

beginnenden 17. Jahrhunderts, dem der Baumeister Elias Holl [81]) zu dieser Zeit 2 seiner schönsten Bauten, Rathaus und Umbau des Perlachturms, schenkt. Die schwerfällige Konservativität und Unfortschrittlichkeit — „wie Ratsherrn halt sind" — der Stadtväter, die zu einem Rathausneubau selbst durch die schönsten Risse nicht zu bewegen sind, weil sie keinen Rat wissen, wie derweil das Uhrwerk mit den Glocken des alten Rathauses der Stadt die Stunden ansagen soll, überrumpelt Holl zu gelegener Stunde mit dem verblüffenden Vorschlag, daß er Uhr und Glocken für die Zeit des Bauens im Perlachturm gegenüber aufhängen und dem zugleich bei dieser Gelegenheit noch ein neues Stockwerk aufsetzen wolle. Es ist dies ein Wagnis für die Mittel der Zeit, besonders aber wird es schier zur Unmöglichkeit, als ihm von den siegesgewissen Ratsherrn zur Bedingung gestellt wird, die Erhöhung und den Umbau des Perlach vorzunehmen, ohne auch nur einen Stein aus dem Mauerwerk zu brechen, d. h. also ohne Stützmöglichkeit für sein Gerüst. Holl riskiert den Galgen, wenn das Unternehmen mißglückt. Vorweg: es gelingt dem Braven, aber erst in letzter Minute angesichts des Erfolges bringt den schon Übermütigen das Wort seines Kindes zu innerer Einkehr und macht dadurch den Vorgang menschlich bedeutsam. Eine atemraubende Handlung. Besonders natürlich die Schlußszene, als der Turmknopf und die Riesengewichte der Glocken zur Höhe gewunden werden, und alles den Atem anhält, ob die zarte Konstruktion des Turmes solcher Last auch gewachsen sein mag.

Gerade diese Stelle dient Franck aber dazu, ein wundervoll frisches Stadtbild und Lebensbild der deutschen Renaissance vor uns hinzuzaubern und doch keinen Augenblick dadurch den Vortrieb der Handlung zu hemmen (16, S. 166 ff.): „Am 17. August des Jahres 1615 war alles soweit gerichtet, daß Elias Holl erweisen mußte, ob er ein Meister seiner Kunst oder ein Prahlhans sei, der für seine Leichtfertigkeit den Galgen verdiene. Zur festgesetzten Stunde, des Nachmittags gegen 4 Uhr, nahm er sein Eheweib Rosina bei der Rechten, das liebste seiner Kinder, den 4jährigen Elias bei der Linken und ging zum Perlachturm. Viel Volkes war zusammengelaufen. Bürger und geringe Leute, Stadtpfleger und Geschlechterherren; sogar etliche Fugger waren gekommen, zu sehen, was sich begab. Auf der Bürgerstube wurde gerade eine Hochzeit gefeiert. Gäste und Bedienstete, Fiedler und Köchinnen

81) Das Lebensibld dieses Künstlers hat Franck in seinem Roman „Das Dritte Reich", Verlag Walter Seifert, Heilbronn, 1920 (?), gestaltet.

ließen Hochzeit Hochzeit sein. Selbst den Bräutigam hielt es nicht in der Stube. Da sie sich von Allen verlassen sah, blieb auch der Braut nichts übrig, als zu folgen. Sie raffte, um ihn vor dem Straßenraub zu schützen ihren Schleier mit beiden Händen und ging gleichfalls auf die Gasse hinaus.

Mit eigener Hand legte Elias Holl den blinkblanken Perlachturmknopf, der zunächst hinaufgewunden werden sollte, an den Flaschenzug. Als er sich wieder aufrichtete, trat Matthäus Welser zu dem Meister, schlug ihm mit der Hand auf die Schulter und fragte: „Ihr wißt, was es gilt?" Da übermannte Elias Holl ob der allgemeinen Zweifelsucht zorniger Übermut. Er klappte mit einer herrischen Bewegung den frischvergoldeten Knopf auf, packte sein Söhnchen Elias mit beiden Fäusten, hob es in die Höhe, stellte den Knaben in das hohle Innere des Knopfes und klappte den Deckel über dem lachenden Buben, der mit seinem Gesichtchen gerade über den Rand der unteren Knopfhälfte hinaussah, jäh zu. Die Weiber schrien auf. Rosina Hollin sank mit ringenden Händen weinend vor dem hartherzigen Vater nieder. Männer sprangen herbei, den Frevel zu hindern. Aber schon hatte Elias Holl die vereinbarten 3 Pfiffe mit seiner Silberpfeife — deren Klang seinen Leuten, von manchem Ruf zum Gerüst hinauf wohl bekannt war - getan; die Arbeiter, die vor der Volksmenge nicht gesehen hatten, was sich begab, setzten mit Winden ein; und, ehe jemand es hindern konnte, schwebte, von Minute zu Minute höher, der Knopf mit dem Knaben in der Luft.

Elias Holl lief in den Turm. Sprang Stufen, Treppen, Leitern hinauf. Wenn das Gerüst zusammenstürzte und den Perlach unter sich begrub — es konnte nicht sein; aber wenn es wider alles menschliche Erwarten dennoch sein sollte — dann wollte er mit seinem Söhnchen Elias unter den Trümmern den Tod finden. Doch ungefährdet kam der Knopf fast in demselben Augenblick, da er oben angelangt war, bei seinem Ziele an.

Elias Holl klappte den Deckel auf, hob den Knaben, der auf seiner Reise gen Himmel nicht eine Träne vergossen hatte, sondern ihm lachend, wie er unten auf der Erde von ihm geschieden war, beide Hände entgegenstreckte, aus seinem seltsamen Gefährt heraus, trat mit dem kleinen Elias auf dem Arm dicht an den Rand des Gerüstes und ließ ihn zu dem Menschengewimmel hinuntersehen. Da jauchzte das Bürschlein auf: „Sieh, Vater! Lauter Bueben und Mädi sind drunten auf der Gasse! Auch die Mutter ist klein wie unser Anne Mariele ge-

worden. Gelt, Vater, und wir sind jetzt so groß wie der liebe Gott? Oder ist Der noch größer, als von da unten bis hier oben, wenn er auf die Erde kommt?“ [82])

Bevor wir weiter zur näheren Untersuchung der stilistisch-kompositionellen Eigenheiten schreiten, müssen wir noch einige Punkte der Franckschen Forderungen aus der Erzählkunst auf ihre Verwirklichung in den Kurzgeschichten betrachten. Als oberstes Gesetz fordert Franck sehr richtig die Distanzierung des Erzählers zu dem dargestellten Vorgang, der für ihn in jedem Falle als abgeschlossen gelten müsse [83]). Die Grundzeit der Erzählung ist denn auch in allen Geschichten das Imperfekt, mit Ausnahme von 11 (S. 99—110), wo ein perfektivischer Bericht im Ton der Chronik durchgehend gewahrt ist und 55, wo, S. 56—61, die eigentliche Handlung präsentisch, aber doch im Sinne eines Höhepunkt-Präsens (s. w. u.) gegeben wird, ebenso 71 (S. 192—199), 77 (S. 254—257), 85 (S. 323—327). Den im übrigen häufigen Tempuswechsel ins Präsens oder Perfekt, sowie die verschiedenen Formen der Rede und ihre Zeiten wollen wir weiter unten untersuchen.

Ein zweites Mittel der Distanzierung ist seit alters der Rahmen. Nun ist es von vornherein klar, daß diese kleinen Gebilde unter einem Vollrahmen nach allen Regeln klassischer Novellistik wie ein Püppchen unter einem Brokatmantel ersticken würden. Eigentliche Vollrahmen sind deshalb nur in 3 Fällen (22, 69, 87) angewandt, öfter aber offene Expositionen (1, 5, 10, 11, 17, 18, 25, 28, 32, 33, 39, 43, 52, 57 59, 60, 75, 84, 88), oder eine Art von Einleitung, die, mit der Moral in der Fabel vergleichbar (4, 7, 34, 62, 78), auch oft erst in einem Satz am Schluß ausgedrückt wird.

Die Frage der Personen führt uns schon einen Schritt näher an das Kernproblem bei Franck heran. Es sind meist eine ganze Reihe von Akteuren in den Geschichten vorhanden aber, wie die Sperrungen in Tafel II kenntlich machen sollen, es liegt der Akzent ganz überwiegend auf einer Hauptperson oder auf 2 Gegenspielern, während es sich bei den übrigen um mehr oder weniger Staffage handelt. Besonders stark ist die Akzentuierung bei 2, 4, 7, 8, 9 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26 27, 30, 31, 33, 36, 37, 38 41, 42, 45, 46, 47, 49,

82) Kann man hier nicht von einer motivisch verfeinerten Variante des alten Tellmotivs, wie es schon bei Saxo Grammaticus erscheint, sprechen? Was dort brutaler Zwang einer fremden Macht war, ist hier Zwang aus eigener Brust, wo dort die Rache folgt, tritt hier die Demut an die Stelle.

83) Deutsche Erzählkunst, a. a. O., S. 15.

50, 51, 52 53, 54, 56, 57, 62, 64, 65, 67, 68, 70, 72 73, 74, 76, 77, 80, 81, 84, 88. Die Namen, wo sie nicht historisch festliegen (5, 11, 16, 18, 19, 20, 21, 22 23 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 38, 39, 41, 61, 62, 79), sind den Charakteren entsprechend gewählt oder enthalten eine landschaftlich-stammesmäßige Kennzeichnung (4, 10, 35. 36, 37, 39, 40, 43, 44, 48, 49, 52, 53, 55, 58, 59, 64 66, 67, 68, 70, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82 83, 84, 86). Allerdings sind alle die beliebten Alfanzereien und Hanswurstiaden der Tschechowisten [84]) unterblieben, die mit Namen ein Possenspiel treiben, das entfernt an Fischart erinnern könnte, wäre es nur ein weniges ursprünglicher. Viel häufiger sind im Gegenteil die Fälle, in denen eine Namengebung unterbleibt und also nur das Menschlich-Bedeutsame, das Allgemeine vorherrscht und das Individuelle ausscheidet, wo es dann nur „die Mutter", „der Sohn", „der Vater" etc. heißt: 1, 2, 3, 5, 6, 13, 14, 17, 31, 32, 42, 45, 46, 47, 57, 60, 63, 74, 78, 81, 85. Mit anderen Worten: Die Charakterisierung der Handelnden wird nicht durch irgendwelche Hilfsstellung unterstützt, sondern entspringt einzig ihrem Handeln und ihren Worten. Nun gibt es genug Schriftsteller, die es für das höchste Ziel halten, die Erzählung soweit in Dialog aufzulösen, daß schließlich das reinste Drama daraus wird, wo die Tiraden der Akteure in Szene Schlag auf Schlag folgen, von gelegentlichen Bühnenanweisungen unterbrochen. Franck hat in der Erzählkunst die These aufgestellt, daß das erzählerische Kunstwerk keineswegs ein dramatisches sei (S. 14 f.) und also selbst im Dialog der Erzähler sich von seinen Figuren zu distanzieren habe. Wie dies im einzelnen bei Franck geschieht, möge Tabelle III verdeutlichen helfen, aus der einzelne Fälle herauszugreifen sein werden.

84) Halm, a. a. O., S. 134 ff.

Tafel III.

(Die Zahlen in den Kolonnen sind die betreffenden Seitenzahlen aus dem „Regenbogen" und ab Nr. 49 aus dem „Zeitenprisma". Die Nummern am Rand entsprechen denen von Tafel II.)

T = direkte Rede im Titel als Frage, Ausruf etc.
D hinter der Zahl bedeutet Dialog in indirekter Rede, bzw. indirekte Rede eines Partners des Dialogs
HP = Höhepunkt-Präsens.
TP = Titelpräsens.
PP = Parabolisches Präsens.

	Direkte Rede	Dialog	Indirekte Rede	Erlebte Rede	Tempuswechsel
1	11 13 14	13 14	13D 14D	—	7 8 parab. Präsens
2	17 18 19 20 21 23 24 25 26 27	18 25	17 23	18 19 20 22	—
3	29 30 31 32 33 35 36	29 31 32 35 36	—	—	—
4	42 43 44 45	44 45	41 46	—	—
5	52 53	53	48 49 50	—	—
6	T 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65	56 57 58 61 62 63 64 65	55D 56D 57D 59 61 62	—	T = Präsens
7	67 68 69 70 71 72	67 68 69 70 71	—	69	HP 71 72
8	T 75 78 80	80	77 78	—	HP 81 82

	Direkte Rede	Dialog	Indirekte Rede	Erlebte Rede	Tempuswechsel
9	84 85 86 88 89 90 91	90	85 88 89	86	—
10	T 94 95 96 97 98	94 95 96 98	94 97	93	TP
11	101 102 103 105 106	—	—	—	—
12	112 113 117 118 120 121	112 113 117 118 120 121	118D 119D 120D	111 116	—
13	126 127 130 133 134	126 127 133 134	123 129 132D 133	—	—
14	139 142	—	138 141	—	—
15	152 153	—	151 152	146 147 148 149	—
16	T 158 160 162 163	158	156 157D	161	TP PP 154
17	T 164 166 167 168 169	—	—	165 166	P 164
18	171 173 176 178 180 181 186 187 188 189	173 186	176 179 182D 183D 184D 185D	171 180 181	P 189
19	194	—	—	—	—
20	197 199 200 201 202	200 201		202	HP 201 202
21	204 205	—	203	—	—
22	210 211 212 213	211 213	—	—	HP 211 P 213
23	215 216 217	215 216 217	—	—	—

	Direkte Rede	Dialog	Indirekte Rede	Erlebte Rede	Tempuswechsel
24	219 221 222 223	—	—	220	HP 221 222 223
25	225 226 227 231 232 235 236 237 238 239 241 242 243 244 245 246 249 250	236 237 239 241 242 244 246 249	225 228 229 234 245 246 248D 249D	241 247	HP 241 242 249 250
26	251 252 254 256 257 258 259	252 254 256 257 259	255	—	—
27	T 265 267	—	265	—	TP 260 PP 260 PP 268
28	269 274 275	274 275	270 271 272 273	—	—
29	281 282 283 284 287 288	—	283 284D 285D 286D 288	—	—
30	297 299	—	292D 293D 294D 295D 296D	—	—
31	306 307 308 309	—	303D 304D 306 309	300 301 303 306 307 308 309	—
32	—	—	—	—	—
33	318 319 320	320	—	—	Perfekt 317 318
34	327 328	—	—	—	—
35	332 333 334 337 340 342 343 345 353 354	334 337 340 342 343 345	330 333 338D 339D 340D 341D 342D 344D 345D	331 332 336 346 350	—

	Direkte Rede	Dialog	Indirekte Rede	Erlebte Rede	Tempuswechsel
36	358 359 363	359	360	—	—
37	366 367 371 372 373 374	366 367 371 372 373	366 367D 368D 369D 370 372	—	HP 371 372 373
38	381	381	376 377D 378D 379D	—	—
39	T 386	—	386	—	—
40	391 392 393 394 395 396 399 401 402 403	391 392 394 395 402 403	396 397 398 400 401D 403D	—	—
41	407 409 410 411 412 414 417 418 421 422 423 424 425 426 415 416	407 409 411 414 416 421 423 424 425	407 408D 409 411 412 413D 415D 416D 414D 417D 418D 419	404 406 407	—
42	429 431 432 433 434	431 433	433	427 428	PP 427 435 PT
43	446 448	448	443 445 446D	—	PP 439 TP
44	456 457	—	451 452 453 454D	455 458	P 450 451
45	T 469 470 471 472	469 470	464 465 468 469 470D	—	TP
46	479	479	475	—	—
47	483 484 485	—	—	—	—
48	486 490 492 494 496 497	490	487 488 489 491 493 494D 495D 496D	492 493 495	PP 497 498

	Direkte Rede	Dialog	Indirekte Rede	Erlebte Rede	Tempuswechsel
49	501 502 503 504 506	501 502 503 504 506	—	505	P 499
50	9 10 11 12 13 14 15 16	10 12 14 15 16	13	12	—
51	18 19 20 21 22 23 24	20 22 23 24	19 20	18 19	—
52	26 27 28 29	27 28	—	—	P 25 27 28 30 Perfekt 29 30
53	31 32 33 34 36 37 38 39 40 41 42 44 45 46	34 36 37 38 39 40	34 36 37D 38 39D 41D 43 44D	43	—
54	49 50 51 52 53	49 50 52 53	49 50D 51D 53D	—	—
55	55 56 58 60 61 62 63	60 61	61 62	56 59	HP 56 57 58 59 60 61
56	65 70 71	70 71	65 66 67 68 69D 70	—	—
57	72 75 76 77 78 79 80	75 77 78 79	74D	73 74 77	PP 72 P 80
58	82 83 84 85 86 87	83 85	—	85	—
59	T 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105	91 92 93 96 97 99 100 102 103 104	92 94D 95 96 99	90 102	—

	Direkte Rede	Dialog	Indirekte Rede	Erlebte Rede	Tempuswechsel
60	106 107 108 109 110 111	102 111	106D 107D 108D 109D 110D 111D	—	PP 106
61	112 113 114	—	—	—	PP 112
62	119 120	—	120D	116 117 118 119	PP 115 HP 119 120
63	T 123 127 128 129 130	127 129 130	123D 125D 126D 127D 128 129	—	—
64	133 134 135 136 137 138 139 140 141	135 138 140	134 135 136D 137D 138 139D 140D 141	137 138	—
65	—	—	—	—	—
66	146 147 153	146	146 148 150 152	—	PP 153
67	155 156 157 158 161 162 163	155 156 162 163	154 157D 158D 159 160 161D 162	—	HP 163 Perfekt 163
68	165 166 167 168 171 172 173	167 171 172	166D 167D 169 170D 171D	173	Perfekt 174
69	T 175 176 177 178 179 180 181	176 177 178 179 180 181	—	—	HP 178 179 Perfekt 179 P 180 181
70	184 187 188 189 190	184 187 188 190	183D 184D 187 189	185 186 188	—
71	191 192 193 194 195 196 197 198 199 200	192 193 194 195 196 198 199 200	197	—	P 192 193 194 195 196 197 198 199

	Direkte Rede	Dialog	Indirekte Rede	Erlebte Rede	Tempuswechsel
72	202 203 206 207	202 203 206 207	201 202 203 204D 205 206 208	—	—
73	213 215 216	213 216	211 212 213 214D 215D 217 218	—	—
74	220 221 222 223 224 225 226	220 221 222	221D 224D	—	—
75	230 232 233 234 235	233	232D 233	—	HP 234 235
76	239 240 241 242 243 244 245 246 247 249	240 247	242 246 247	244 246 247 248 249	HP 245 246 247 248 249
77	250 251 252 254 255 256 257	250 251 252 257	—	253 254 255 256	HP 254 255 256 257
78	260 262 263	263	261D 262D	—	P 258 Perf. 264 265
79	268 269 270 271 272 273	268 269 270 271 272 273	268 269 270D 272D	—	P 274
80	276 278 279 280 281 282 283	279 281	276D 277 278D 279	280 282	HP 283
81	287 289 290 291 293 294 295 296	290 291 295 296	—	—	—
82	297 298 299 300 302 304	298 299	297 300 303	301	—

	Direkte Rede	Dialog	Indirekte Rede	Erlebte Rede	Tempuswechsel
83	309	—	309 310D 311D	—	—
84	315 316 319 320 321	319 320 321	—	—	—
85	324 325 326	325 326	327	—	P 322 329 TP HP 323 324 325 326 327
86	333 334 335	333	—	—	TP HP 335 Perfekt 335
87	337 338 339 340 341 342	340 341 342	—	—	TP
88	344 345 346 347 348 350	346 347	345 347D 348D	—	TP PP 351

Natürlich ist auf Tafel III ein genaues Bild nicht abzulesen, was den Gebrauch indirekter, direkter etc. Rede angeht. Oft wird sich auf einer Seite nur ein Satz, vielleicht nur ein Wort finden lassen, im anderen Falle wieder erstreckt sich die angegebene Redeform über die ganze Seite. In beiden Fällen findet sich auf der Tabelle nur die Seitenzahl ohne weitere Angabe. Immerhin wird sie aber doch bezüglich der Häufigkeit der Vorkommen und vor allem im Hinblick auf eine besondere Franckscbe Eigentümlichkeit der Benutzung indirekter Rede etwas Klarheit verbreiten. Wir finden bei Franck nämlich selten größere, zusammenhängende Stücke direkter Rede, gleich fällt er sich gewissermaßen selbst in den Arm und schiebt Bericht oder indirekte Rede ein. Es ließe sich eine große Reihe von Beispielen dafür zitieren, man erkennt die Sachlage in etwa, wenn man die Seitenzahlen in Spalte 1, 2 und 3 jeweils vergleicht. Man sieht ohne weiteres, wie gewaltig der Anteil der direkten Rede insgesamt ist, wie sie sogar zum Dialog in nicht wenigen Geschichten herangezogen wird (1, 6, 12, 13, 16, 18, 25, 29, 30, 31, 35, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 48, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 62, 64, 67, 68, 70, 72, **74, 75, 78, 79,** 80, 83, 88). Dabei wird der Anteil der direkten Rede prozentual hinter der

indirekten zurückbleiben, da die direkte Rede oft nur als letzte Gipfelung der vorangegangenen obliquen eintritt, und nach seitenlanger indirekter Rede sodann ein einziger Ausruf in direkter Rede folgt (z. B. 41: S. 412, 413, 414 zieht sich ein endloser Dialog in indirekter Rede hin, der schließlich endet: „„Quatsch!", sagte der Bäckerjunge. „Spaß!" sagte Dehmel". Und dann geht es gleich wieder weiter: „Ob er jetzt sofort 150 Mark aus dem Haus holen und ihm als Ersatz für das durch seine Schuld gestohlene Rad aushändigen wolle?" usw. Also, nach 2 Ausrufen folgt schon wieder über ½ Seite indirekter Rede. So in vielen Fällen). Was bewirkt nun dieser auffallend starke Gebrauch der oratio obliqua? Natürlich ist es klar, daß ein Erzähler, der in indirekter Rede sprechen läßt, sich unmöglich mit seinen Personen identifizieren will — also wiederum Befolgung der in der Erzählkunst gefundenen These —, daß er aber doch durch diese Technik dem Gesagten persönliche Färbung verleihen möchte, dadurch, daß er gewissermaßen alles erst durch das Gehirn des Sprechenden laufen läßt. Zugleich aber umschifft er so die naturalistische Klippe, jede Person einen besonderen, nur ihr eigentümlichen Jargon sprechen zu lassen, was für Autor und Leser kaum tragbar ist. In einem noch viel höheren Maße ist das Vorgesagte aber der Fall bei der sogenannten „erlebten Rede", die etwa in der Mitte zwischen Monolog und indirekter Rede steht und ihrer Eigenart nach nur in kleinen Dosen zur Anwendung kommen darf. Lediglich 4 Fälle finden sich bei Franck (78, 62, 35, 15) mit größeren Komplexen der erlebten Rede. Man kann dabei oft im Zweifel sein, ob das noch erlebte Rede, oder ob es schon Monolog ist, denn Franck liebt an den Höhepunkten verkürzte Infinitivsätze, die eine genaue Bestimmung schlechterdings unmöglich machen: „Obwohl der Förster immer wieder bei Tagesgrauen aus den Federn sprang, halbe Nächte auf dem Kiekuut anstand, keine Vorsichtsmaßregel außer acht ließ, allerlei List nicht verschmähte, kam er diesmal nicht zum Schuß. Mußte mit dem Teufel zugehen! Ja, das einzige Wort: Teufel!" (57: S. 73). Oder: „Am anderen Morgen war die Stube Joseph Allmannseders, der in seinem oberbayrischen Heimatort 52 Jahre den Toten die Gräber gegraben hatte, leer. Das Mütterchen, welches ihn versorgte, machte davon nichts her. Fort? Das war hunderte von Malen geschehen. Der Grubensepp kam wieder! —" (68: S. 173). Oder „einen der flaumigen, des Fliegens noch nicht kundigen Vögel nach dem anderen holte er heraus und tat ihn in seine Mütze,

die er mit der Linken — vorsichtig! vorsichtig! daß die Schreienden keinen Schaden litten! — an sein Herz barg." (7: S. 69). Oder: „Der König! durchschießt es den Gefragten, als er einen Blick, wie es keinen zweiten auf der Welt gibt, durch die Maske brennen sieht. Unwillkürlich springt er auf und tritt, soweit es das Gemach zuläßt, zurück. Was antworten? Selbstverständlich die Wahrheit! Aber dann ist er seines Offiziersrocks ledig. Nie wird er das Hauptmannspatent erlangen. Nie Juliane sein eigen nennen. Nie! Also ableugnen! Lügen? Den König belügen? Nein! Was antworten? Was nur antworten??..." (25: S. 241). Im letzten Falle kann es zweifelhaft werden, ob das zuletzt noch erlebte Rede oder schon monologisch ist.

Nun mag es nach allem Voraufgegangenen vielleicht arg wunderlich erscheinen, wenn hier „erlebte Rede" und „indirekte Rede an einer Stelle herangezogen werden, wo sie dem Ausgeführten geradezu ins Gesicht zu schlagen scheinen. Denn wie sehr gerade die erlebte Rede ein Lieblingskind des Impressionismus ist und in ihr die impressionistischen Bestrebungen Raum gefunden haben, den eigentlich erzählerischen Stil zu einem dramatischen umzustempeln, ist in den Arbeiten von Walzel über Objektive Erzählung und erlebte Rede[85]) beweiskräftig genug dargelegt. Führt also dies alles die Franckschen Thesen der Erzählkunst nicht geradezu ad absurdum? Mit nichten!

Der Impressionismus als literarische und weltanschauliche Richtung findet unsere schärfste Verurteilung, denn er hat zur Relativierung der Werte sein unheilvolles Maß beigetragen. Soweit er sich darin als „Wechselbalg" des Naturalismus erweist, kann hier nur immer wieder zur Information auf Paul Ernsts „Weg zur Form" verwiesen werden. Dem Impressionismus — Altenberg, Schlaf, Kerr, Holz, Dauthendey und wie sie alle heißen mögen, auch Liliencron gehört teilweise hierher, seine „Übungsblätter" haben sich, wie er selbst gesteht, leider stark an Turgenew infiziert — hat die epische Kleinform ihre gründliche und abscheuliche Zersetzung zu verdanken. Wie sollte man ihn also in einer Untersuchung preisen, die gerade der Wiedergeburt eines starken Willens zur Form geweiht ist?

---

85) O. Walzel, „Das Wortkunstwerk", 1926, Verlag Quelle & Meyer, Leipzig, S. 182—230.

Nun ist es ohne weiteres klar, daß der Impressionismus, sei er was er sei, die technischen, die Sprachmittel in ungeahnter, in ungesunder Weise geschärft hat. Ihm ist die erlebte Rede aber nur ein beliebtes und allzu häufig genutztes Mittel gewesen, durch das der Erzähler ein Versteckspiel trieb (Walzel führt dafür sogar ein recht gutes Beispiel aus Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" an) und das er zur Suggerierung seiner Ansicht durch den ihm innewohnenden Spannungsgehalt mit Vorliebe gebrauchte. Wie aber verhält es sich damit bei Franck? Schon an den zitierten Beispielen wird klar, daß Franck die erlebte Rede in keinem Falle dazu benutzt, um ein geschicktes Manöver mit dem arglosen Leser zu treiben. Vielmehr sind es die – ob gewollten, ob nicht gewollten – Durchbrüche der in der Kurzgeschichte geballten dramatischen Energien, die in einem Aufblitzen an solchen Stellen hoher Verdichtung geschehen, wo ohne sie seitenlange Kommentare im Berichtstil stehen müßten, wo ohne sie der knappe Stil eine Unmöglichkeit wäre. Und daß es hier nicht um Impressionen geht, zeigt Franck in fast allen Fällen dadurch, daß er sogleich, nach 1, 2 Sätzen, erzählerisch schon wieder in die Zügel fällt und diesen Blitz nie zur dramatischen Szenik anwachsen läßt.

Um aber dem so scheinbar ins Wanken geratenen Grundsatz Francks von der Distanzierung wieder auf die Beine zu helfen, mag die anti-impressionistische Entschleierung der Komposition an diesem Punkte ins Feld geführt sein. Parabatische Einfälle entsprechen ja ganz und gar nicht dem kaschierenden Gehaben der Impressionisten und sind ihnen geradezu verhaßt. Bei Franck lassen sich aber dafür eine ganze Reihe von Beispielen nennen: 1: S. 7, 14; 2: S. 16; 3: S. 28; 5: S. 49; 7: S. 66; 8: S. 75, 77; 10: S. 92; 14: S. 139; 16: S. 154, 155; 19: S. 190; 20: S. 197; 27: S. 260, 268; 33: S. 317; 34: S. 325, 328; 37: S. 364, 374; 38: S. 375; 40: S. 388, 392, 393, 399, 400, 403; 42: S. 427, 435; 43: S. 439, 448; 46: S. 479; 48: S. 498; 53: S. 31; 55: S. 56; 57: S. 72; 60: S. 106; 61: S. 112; 62: S. 115; 66: S. 153; 70: S. 182; 75: S. 228; 76: S. 241; 77: S. 250; 78: S. 259; 86: S. 330; 88: S. 343.

Alle Abstufungen der kompositionellen Entschleierung und des dichterischen Hervortretens sind in diesen Beispielen enthalten. Vom bloßen „wir" bis zum „also, um notgedrungen noch einmal zu beginnen" (40: S. 388). Eine stärkere Distanzierung ist schlechterdings nicht mehr möglich. Auch Quellen- und Motivangaben finden sich bei Franck in den oben genannten, an den Leser gerichteten Einführungen, so in 10:

„Merkwürdige medizinische Erlebnisse aus meiner höchstselben Praxis im Feld und Daheim" — 11: Reimar Gerkens „Chronika mecklenburgiensa" I. Cap. ad annum 1422, pag. 327. — 60: „Acta Apostolorum", S. 155 — 4: Sage — 7: Sage — 17: Ein Grabmonument und die darauf eingehämmerten Verse, sowie die Sage — 18: Ein ungewöhnlicher Klopfreim — 34: Adolf Glaßbrenner „1845 im Berliner Guckkasten" — 43: Gedenkstein — 52: Schnitzwerk in einer Kirche — 57: Sage vom Kiekuutbaum — 62: Überlieferung eines Schülers Nachtigals — 78: Zeitungsbericht — 84: Zeitungsinserat. Wäre Franck also Impressionist, so würde er seiner Schule wenig Ehre machen. Daß andererseits die erlebte Rede bei Franck nicht dazu dient, um (wie Walzel, a. a. O., S. 227, ablehnend als impressionistische „Übersteigerung" kennzeichnet) die Aussageworte „sagte er", „dachte er" etc. zu verdrängen, zeigt folgende Beispielsammlung Franckscher Aussage-Verben aus dem Regenbogen, gleich am Anfang, alle auf Seite 11: „rief", „versicherte", „mahnte", „stimmte zu", „fügte hinzu", „schluchzte".

Aber doch noch ein impressionistisches Mittel scheint Franck für den oberflächlichen Beobachter anzuwenden, wenn er nämlich nicht bedenkt, wie sehr es sich bei Franck in Wirkung und Absicht von den impressionistischen Vorkommen scheidet: Sprachmischung und Archaismen. Mit Vorliebe läßt Franck gelegentlich ein Wort Mecklenburgisch Platt oder Rheinisch oder Französisch sprechen, gibt seinen Personen wohl auch dialektische Rufnamen oder aber erzählt im Ton der Chronik mit ihren archaistischen Konstruktionen (A = Archaismus): 3: S. 29, 30; 8: S. 77, 80; 9: S. 83; 10: S. 92, 93; 12: S. 112, 113, 117, 120, 121; 13: S. 122, 126, 127, 130, 134; 14: S. 136; 16: S. 156 A, 157 A, 162; 17: S. 164 A; 18: S. 170, 171, 189; 19: S. 194; 21: S. 205 A; 22: S. 211 A; 23: S. 214, 215 A, 216 A, 217 A; 24: S. 221 A; 25: S. 239 A, 241 A, 243 A, 244, 249 A; 26: S. 251 A, 252, 254 A, 256 A, 258 A, 259 A; 27: S. 262 A, 265 A, 266 A, 267 A; 29: S. 283; 30: S. 295, 296, 298, 299; 31: S. 305; 32: 314 A, 315 A; 34: S. 327, 328; 36: S. 361 A, 363 A; 37: S. 364, 366 A, 373; 38: S. 376, 379, 380, 381; 40: S. 391, 394, 396; 41: S. 407, 409, 411, 412, **413, 416,** 417, 418, 421, 422, 424, 425; 43: S. 439 A, 448; 44: S. 455, 456, 457; 45: S. 470; 46: S. 479; 48: S. 486, 487, 490, 496; 50: S. 9 A, 10 A; 51: S. 22 A; 52: S. 25, 26, 27, 28, 29 A; 55: S. 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63; 57: S. 72, 73, 80; 60: S. 107, 108; 63: S. 127, 130; 64: S. 137, 139; 65: S. 143; 71: S. 191; 80: S. 284 A; 81: S. 294, 296; 83: S. 309.

Franck spart sich dadurch ganze Seiten Schilderung des Milieus oder Beschreibung des Charakters. Hier dient es der Verknappung und Präzision, ja, wenn man so will, der Typisierung, also jedenfalls dem Gegenteil von impressionistischer Tendenz, die Typisierung wie das Feuer haßt und nur darauf aus ist, auch durch Sprachmischung und Archaismen immer genauere Individualisierung und Sezierung zu erreichen [86]).

Wie wir sahen, benutzt Franck die erlebte Rede zur momentanen Entladung der angesammelten Energien. Es sind Höhepunkte der Kurzgeschichte, wo sie zur Anwendung kommt. Dem Höhepunkt der Kurzgeschichte gilt naturgemäß das besondere Interesse aller Beteiligten. Hier greift Franck zum Tempuswechsel (siehe Tafel III, letzte Spalte) und hebt aus dem Präteritum des übrigen Berichts ein steigerndes Präsens heraus, das aber gemäß seiner Bestimmung kaum einmal über eine Seite andauert. So ist denn wirklich nach seiner Forderung „alles Erlebte in die Sphäre des Erdachten, alles Naturalistische in die Sphäre des Stilistischen" gerückt. Das unterstreicht noch einmal die Tatsache, daß alle Kurzgeschichten Er-Berichte sind, mit der einzigen Ausnahme von 81 (Ich-Bericht ohne Rahmen, eine Art Bekenntnis), 87 (Rahmenerzählung mit Einführung des Erzählenden) und 22 (ebenfalls Rahmenerzählung mit Einführung des Erzählenden, vielleicht die schönste des Bandes, die Sörgel, a. a. O., auch im Ganzen nachdruckt).

Wie steht es aber nach diesem allen mit der Hauptforderung der Thesen, daß nämlich „jeder Erzähler, der diesen Ehrennamen wahrhaften Künstlertums verdient, mit dem Anspruch, der Überzeugung, dem Glauben auftreten" muß, „daß seine Erzählung ein Viele, ein uns Alle Bewegendes, Verpflichtendes, Erschütterndes, Befreiendes in sich trägt." Denn „Gegenstand der Erzählung ist nicht die Zeit, nicht die Umgebung, worin die sinnbildliche Handlung sich abspielt . . . . Gegenstand der Erzählung ist vielmehr der ungewöhnliche Vorgang selber, ist das sinnvolle Geschehnis schlechthin, in dessen Scheinwerferlicht Zeit und Zeiteinrichtungen, Menschencharaktere und Menschenschicksale stärker, unvergeßlicher sichtbar werden als in dem Geflacker beschreibender, berichtender, urteilender Worte . . . ." Denn es „ist die Aufgabe des Erzählers: Wesenhaftes, Sinnbildliches, eine Durchdringung des Allgemeinen, Gesetzlichen, Immergleichen mit dem Persönlichen, subjektiv Reizvollen, einmalig Individuellen zu geben."

86) Dr. Luise Thon, „Die Sprache des deutschen Impressionismus", München, Max Hueber-Verlag, 1928.

(Deutsche Erzählkunst: S. 10, 11, 14). — Aus den kurzen Inhaltsangaben auf Tafel II wird schon in etwa klar werden, wo Franck sich anschickt, dieser Forderung besonders zu genügen.

Es wird immer ein Kennzeichen der Anekdote bleiben, daß sie, findet sie doch ihren Gipfelpunkt im tatbegleiteten unerhörten Wort, das Überraschungsmoment, das im witzigen oder geistreichen Ausspruch liegt, zu sehr als Selbstzweck betrachten wird, ein „ungewöhnlicher Vorgang" ist ihr niemals in obigem Sinne Grunderfordernis. Deshalb verlangt Franck in der Erzählkunst für die Anekdote einen Unterbau an Menschlich-Bewegendem, zu dem das Wort den Gipfel bilden kann. Das ist ihm in den auf Tafel II als Anekdote bezeichneten Kurzgeschichten vollauf gelungen, so daß in den meisten Fällen (mit Ausnahme 21, 33, 61, 65) das „Wort" der Anekdote zum Kulminationspunkt einer bedeutenden Handlung wird. Reicher sind allerdings die Fälle, in denen das entscheidende Ereignis selbst zum Ausstrahler des Sinnbildlichen wird (2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 31, 35, 37, 39, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 54, 57, 58, 62, 64, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 80, 82, 83, 88).

Der sittlich-bedeutsame Gehalt der Kurzgeschichte tritt am entscheidendsten da zu Tage, wo ein Wendepunkt den eigentlichen Höhepunkt ganz im Sinne Tiecks ausmacht. Diese Wendung in der Brust des Helden kann auch nach unten (z. B. 44) führen, ist aber bei Franck meistens ein sieghafter Durchbruch des Guten zum Licht. Denn Francks Kunst will nach seinem Bekenntnis dazu helfen: „daß in unserem Volk die Zahl der froheren, schöneren und wahrhaftigeren Menschen wachse von Tag zu Tag." (Deutsche Erzählkunst, S. 11). So bildet der geistig-sittliche Wendepunkt den Kern der Kurzgeschichten: 2, 6, 8, 9, 15, 16, 18, 20, 22, 28, 35, 36, 44, 45, 46, 48, 59, 60, 61, 63, 64, 67, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 83, 84, 88. Am symbolkräftigsten ist dieser Wendepunkt in 76 gestaltet, einem dazu für uns besonders bedeutsamen Thema aus Kriegs- und Nachkriegszeit. Es ist bemerkenswert, daß Wendepunkt, Höhepunkt und Lösung bei Franck so gut wie immer zusammenfallen. So auch hier: „Der Bahnwärter Willem Hagemeister hatte trotz seiner 28 Jahre eigentlich noch nicht heiraten wollen. Denn er war ein bedachtsamer Mann." So hebt die Erzählung an. Der Krieg bricht aus, und er läßt sich wie so viele nottrauen. So geschieht es auch, daß er gegen seinen Willen vor der Zeit Vater ist. Sein Vorsatz war es gewesen, mit der Gründung einer Familie so lange zu warten, bis seine Sehn-

sucht, ein eigenes Häuschen mit Garten und Stall, sich erfüllt habe. Wohl freut ihn der Junge herzlich, als er dreimal auf Urlaub heimkommt, aber er gibt der Frau nicht nach, als sie ihn um noch ein Kind anfleht. Der Krieg verraucht, und Willem Hagemeister, den inzwischen die Frau vertreten hat, tut wieder seinen Dienst in der Wärterbude tagein, tagaus und träumt dabei von dem Häuschen, das durch die deutsche Not nun wiederum in weite Ferne gerückt ist. Widerwillig lebt er mit seiner Frau und dem Jungen bei der Schwiegermutter, einer alten Häuslerin und hat nach wie vor den gleichen Standpunkt, wenn die Frau mit ihm um ein zweites Kind ringt. Da geschieht es, daß Willi, als er eines Tages dem Vater das Essen zum Wärterhäuschen trägt, trotz des nachdrücklichsten Verbotes auf der Schmetterlingsjagd den Bahndamm hinauf und über die Schienen läuft. Er fällt unglücklich, ruft den Vater zu Hilfe, denn es naht sich eben der Zug. Schon schüttern die Schienen. Willem Hagemeister aber, auf halbem Wege zu seinem Jungen, hält ein: erst muß er ja die Weiche stellen! Denn um diese Zeit kreuzen sich zwei Züge an diesem Punkt. Ein kurzer Kampf in der Brust des Mannes. Entschlossen, beides zu wagen, läuft er zurück und rettet so die Hunderte. Aber zur Rettung des eigenen Kindes ist es zu spät.

Kurz darauf bringen Beamte der Direktion dem Versteinerten höchste behördliche Belobigung und ein volles Jahresgehalt zum Lohn. So erfährt die Frau, daß Rettung ihres Kindes wohl möglich gewesen sei, wären auch die Hunderte dabei umgekommen. Und die Mutter haßt den Mörder ihres Kindes von Stund ab. Als sie ihn eines Tages eingeschlummert vor dem Häuschen antrifft, bindet sie ihn und legt ihn über die Schienen, um „quitt" zu werden. Doch das genügt noch nicht. Auch die Züge sollen ineinanderrasen, erst dann ist alles gesühnt. Und in irrer Hast fängt sie an, die Hebel zu rücken. Da braust der erste Zug auf dem richtigen Geleise vorbei. Also hat Gott ihr die Hand gelenkt, und sie läuft mit dem 2. Zug um die Wette und stößt den Mann in höchster Not von den Schienen. Die Wendung bei beiden hat sich vollzogen. Im erträumten Häuschen leben sie glücklich mit ihren zahlreichen Kindern.

Also happy end? Ja, wenn man so will. Allerdings doch vom amerikanischen Kitsch bei genauerem Zusehen etwas verschieden. Die Lösung bei Franck, die er selbst in der Untersuchung über die „Novelle" als ihre „Achillesferse" bezeichnet (Deutsche Erzählkunst, S. 58), ist — im Gegensatz zu Kleist

nicht unter die unkünstlerischen Gesetze der Kausalverknüpfungen, unter die Gesetze der Wahrscheinlichkeit, gestellt, sondern „untadelige, staunenerregende, hinreißend zweckvolle Konstruktion, Steigerung ins Ungemessene, ins Phantastische, ins Überrationale, Wirklichkeitsüberhöhung von unvergleichlichen, statisch exakten Massen." (Deutsche Erzählkunst, S. 60). Man muß hier unwillkürlich an die Worte des indischen Weisen denken, die dieser in der fingierten Unterhaltung mit Kipling sagt: „Ich trage die Gewißheit im Herzen, daß erwachsene Menschen so sind wie die Kinder, wenn es sich um Geschichten handelt. . . ." Nicht die Wahrscheinlichkeit, die Wahrheit hat dem Erzähler die Feder zu führen. Die Franckschen Geschichten haben alle eine Lösung und also auch alle ein rundes und glattes Ende. Es ist nichts mehr zu sagen, wenn sie aus sind, ein Geschehen hat sich vor unseren Augen bis zur letzten Konsequenz geschlossen. Der Umfang dieses Geschehens ist keineswegs ein Lebensbild in allen Phasen — das wäre ein Roman und ist von mir in Tafel II, da, wo es einmal der Fall ist (27, 73), als „Kurzroman" bezeichnet — sondern der Umfang ist tatsächlich auf das bedeutsame Ereignis und seine engere Vorgeschichte begrenzt.

Im 21. Stück der Hamburgischen Dramaturgie stellt Lessing die bekannte These auf: „Ein Titel muß ein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalt verrät, desto besser ist er." Wenn wir uns daraufhin die Franckschen Titel ansehen, so ist von vornherein klar, daß in einem Titel von der Länge eines einzigen Wortes (2, 8, 13, 17, 19, 20, 26, 29, 33, 39, 53, 55, 56, 57, 58, 61, 64, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 83) oder auch zweier Worte - meist Substantiv mit vorangesetztem Artikel (1, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 28, 31, 35, 37, 40, 42, 60, 63, 65, 84, 86) nichts Entscheidendes über den Inhalt ausgesagt werden kann wie zu Zeiten Grimmelshausens etwa. Die Fälle, wo Franck ein Epitheton im Titel heranzieht, sind wahrhaftig zu zählen (25, 32, 36, 37, 38, 44, 52 60). Einige Titel sind - - meist elliptisch verkürzte — Sätze, Aussage-, Frage-, Heische Sätze etc., die aber alle nicht eine vorweg greifende Aussage zur Geschichte machen, sondern insgesamt dazu angetan sind, das Interesse des Lesers zu wecken und in eine bestimmte Bahn zu lenken. Besonders ist das natürlich bei Fragen so (8, 16, 27, 45, 74, 75, 81, 87). Alle diese Titel zielen recht eigentlich auf den „Fall" hin, was aber nicht eine Ausgrabung des allein seligmachen Falken Heyses und der auf ihn bezogenen Titel-Formulierung Boccaccios bedeutet, die weit

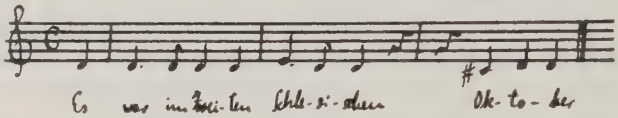
mehr im Äußerlichen stecken bleibt. Alliterierende und assonierende Titel: 5, 6, 7, 12, 18, 27, 36, 41, 43, 48, 49, 59, 62, 65, 79, 86.

Zum Numerus Franckscher Prosa in den Kurzgeschichten und da besonders zum ersten Satz seiner rhythmisch-gedanklichen Funktion wäre soviel zu sagen, daß hier mit einer Andeutung genügt werden muß [87]). In einer so präzisen Kunst, wie es die Kurzgeschichte notwendig sein muß, um meisterlich sein zu können, ist die Funktion des ersten Satzes von größter Bedeutung. Natürlich darf das niemals bis zu der mechanisch exakten Technik eines Stevenson oder Kipling gehen, für deren literarische Nachfahren das Urteil von Grolmans (a. a. O., S. 625) Brandmarkung ist, der sie mit dem „geölten Knacken ineinandergreifender Metallmaschinenteile" vergleicht. Das setzt noch immer die rational rechnerische Grundeinstellung, gipfelnd in der Kriminalgeschichte, voraus, mit der die Franckscher Kunst gewiß nichts zu schaffen hat.

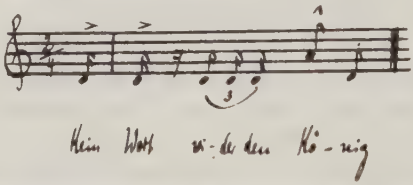
Ein mir vom Dichter freundlicherweise überlassenes Manuskript einer Fridericus-Anekdote „Lauter - - lauter -' -" beginnt in seiner bisher unveröffentlichten ersten Ausarbeitung folgendermaßen: „Kein Wort wider den König!" rief der Förster Hohendorf in das unziemliche Gelächter hinein, das die Gaststube der Rathauswirtschaft zu Wendisch-Buchholz durchgellte. Auch in der 2. Bearbeitung ist das so gelassen, erst in der 3. und letzten ist der von diesem Satz eingeleitete Rahmen weggelassen, und die Anekdote beginnt nunmehr: „Es war im Zweiten Schlesischen. Oktober. Am 9. . . ." Beide Anfänge sind — um hier nur eine Andeutung der Probleme zu geben — recht interessant. Im 1. Fall gilt es einen Rahmen zu der Anekdote mit wenigen und darum notwendig gekonnten Sätzen zu bauen, dessen Fiktion für den Leser unwiderstehlich wirken muß. Mit einem sekundenschnell aufgipfelnden Ausruf (zum Unterschied von Beispiel b) in der schnelleren Sechzehntel-Bewegung und $^2/_4$ Takt dargestellt), der zugleich den Hauptakzent und die höchste erreichte Höhe in „König!" gegenüber dem nun folgenden Nachsatz ersteigt, ist die Fiktion eigentlich schon da. Der sich überstürzende, zorngeladene Rhythmus schafft ohne weiteres die Assoziation eines mit erhobener Faust dastehenden Mannes, der diese Worte in höchster Erregung

87) Hierzu: E. A. Poes Besprechung von Hawthornes Erzählungen in Grahams Magazine, a. a. O., ferner Franck, „Deutsche Erzählkunst", S. 19 und S. 45, endlich Wilhelm Schäfer, „Wie entstanden meine Anekdoten?", Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft, Bonn, S. 216 f.

ausruft. „Kein Wort" — 2 Pistolenschüsse, jeder scharf vom andern getrennt, 2 Einsilber — „wider den" — sich überstürzendes Martellato — „König" — ein letzter, schärfster Knall. Dann der abebbende, aber noch von verhaltener Erregung zitternde Nachsatz, der sich keineswegs zur epischjambischen Pendelbewegung finden kann, mit dem Aussageverb und der gesamten Rahmenexposition.



Dagegen Bearbeitung III: Der Rahmen ist gefallen, die Motivierung des Erzählens durch ein loses Wort über den König, daß das Ohr des Erzählers traf, mithin auch. Damit natürlich auch die Erregung des Einsatzes. Im Jambenzweischritt epischen Berichtes geht es an: „Es war im Zweiten Schlesischen." Eine Pause gibt noch einmal Ruhe. „Oktober". Schon wieder eine Pause. Etwa so:



(hier ist für das geruhigere Zeitmaß $^4/_4$ Takt genommen). Wir sehen, im letzten Fall nimmt der Erzähler den Leser bei der Hand sowie das Märchen es so gern tut mit dem klassischen Einsatz „Es war einmal . . . ." — und führt ihn geruhig durch die Geschehnisse. Im ersten Fall reißt bewußte Dramatik selbst den lethargischsten Leser aus seiner Starre und fixiert von vornherein die Aufmerksamkeit, um sie nun nicht mehr locker zu lassen. Franck mag wohl selbst empfunden haben, daß nach solcher Aufpeitschung gleich zu Anfang auf einen Gipfel ein späteres Absinken zu leicht eintreten mußte und hat deshalb in der 3. Niederschrift sich zu seiner eigentlichen, in der Erzählkunst dargestellten Auffassung zurückbesonnen, daß der Erzähler kein Schauspieler sei und deshalb auch mit anderen Mitteln arbeiten müsse.

Mir lag daran, an Hand dieses einen Beispieles nur auf die eminente Wichtigkeit des 1. Satzes und seines rhythmisch-melodischen Themas hinzuweisen, und um zugleich Satzmelodie und -rhythmus etc. zu erfassen, ist nicht die übliche

metrische Darstellung, sondern das wirkliche Notenbild zur Verdeutlichung gewählt worden.

Mag nun nach allem der Eindruck entstanden sein, daß in den Geschichten schmucklos und trocken, in reinem Nominalstil, ohne Epitheta eine gewissermaßen 150%ige Prosa vorliegt, so ist das doch nicht ganz richtig. Es ist hier nur besonders scharf auf die bedeutende Diskrepanz zwischen solchem Stil und der lyrisch-verpfuschten Prosa der „Gedichte in Prosa" abgehoben worden. Daß Franck gelegentlich da, wo es zur Steigerung und dem inneren Sinn nach nötig und möglich ist, lyrische Einsätze liebt, zeigt schon die Tatsache, daß in den folgenden Kurzgeschichten Verse in den Text eingeschoben sind: 3: S. 35, 36; 12: S. 112, 113, 117, 120, 121; 13: S. 127, 130, 143; 17: S. 164, 169; 18: S. 171, 189; 20: S. 201, 202; 25: S. 236, 237, 239; 34: S. 325, 327, 328; 36: S. 359, 363; 38: S. 379, 380. 381; 39: S. 39; 40: S. 390, 393, 401; 41: S. 419, 420; 50: S. 16, 17; 55: S. 56; 59: S. 95; 61: S. 113; 66: S. 149; 73: S. 210; 74: S. 225; 81: S. 292, 294, 296.

Die Miteinbeziehung der Verse in die Handlung, wie Franck sie an Goethes „Novelle" so preist (Deutsche Erzählkunst, S. 53), ist ihm in vielen Fällen gelungen. Aber auch in der Prosa gestattet er sich hin und wieder eine lyrische Erhöhung, die als solche ihre tiefinnerste Berechtigung hat, weil hier ja keine allgemein lyrische Vermengung des Prosastils überhaupt, sondern ein bewußtes Herausheben, eine Kontrastierung, beabsichtigt ist. Z. B. 18, wo er schon durch die Sprache gelegentlich den musikbeseelten Schäfer Lür Linck von seiner „tontauben" Umgebung abhebt (S. 185 f.), wo es also heißt: „Die meisten Menschen, eiferte nun Lür Linck, meinten allerdings, daß außer ihnen nur die Grillen im Grase und die Vögel in den Bäumen sängen. Weil sie tontaub wären. Aber es gäbe kein Wesen, kein Ding auf Erden, dem nicht die Gabe des Gesanges verliehen wäre. Ob er schon während einer Frühlingsnacht sein Ohr an den Stamm einer Birke gelegt hätte! Der Saft singe sich in ihr empor. Er solle nur einmal, so lange bis das Blut in ihm stille geworden, seine äußersten Fingerspitzen an einen sprießenden Halm legen – nicht so fest, daß er ihm den Lebensstrom abpresse, sondern mit menschenmöglichster Behutsamkeit! — so werde er ein singendes Sirren hören, zart und schön, wie es aus keiner Vogelkehle käme. Der Mond summe in mancher Mitternachtstunde vor sich hin, wie eine Mutter, die an einem Strumpf für ihr neugeborenes Kind stricke. Die Sterne jubilierten wie tanzende Mädchen, die sich im

Reigen auf dem Anger um einen blühenden Hollerbusch drehten. Und wenn die Sonne des Sommers in der Zeit der hellen Nächte aufgehe, so gäbe es einen Schmetterklang heller und herrischer, als er aus den Hörnern von Jericho gesprungen wäre. Sogar die sturen Steine wären nicht stumm. Wenn man lange genug das Ohr oder noch besser: die Lippen auf sie presse, so höre man ein Stöhnen, welches künde: Gesang wäre einstmals in ihnen gewesen, Gesang werde einstmals wieder in ihnen sein."

Hans Franck ist einer der spätreifen (geboren 1879 zu Wittenburg in Mecklenburg) Dichter, dieser Binding, Grimm, Carossa, Kolbenheyer, Mell, Vesper, Seidel, Schnack, Blunck und Griese, jener Männer, die nicht erst - dem Rufe des neuen Geistes gehorsam — kürzlich ihre nationale Verantwortlichkeit und ihr deutsches Herz zu entdecken brauchten, in deren Mitte Sörgel, a. a. O., ihn in seinem Buche stellt. Das Werk dieses Mannes ist langsam gewachsen und von innen her. Die 88 Kurzgeschichten der beiden Bände „Regenbogen" und „Zeitenprisma" haben 20 Jahre bis zu ihrer Vollendung gebraucht. In derselben Zeit schrieb „der hervorragendste Vertreter der russischen Literatur der 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts" (Halm, a. a. O., S. 1) Anton Pawlowitsch Tschechow, an 600. Diese Fabrikfixigkeit, die bei Tschechow in einer Briefstelle so grotesk zutage tritt, als er schreibt: Eine Erzählung ist keine Feuerwehrmannschaft und in einer halben Stunde vor dem Brande kann sie fertig sein." (Briefe A. P. Tschechows, Band I, 1913, Moskau, S. 121) ist zu Unrecht das Stigma der Kurzgeschichte geworden.

KAPITEL III.

Versuch einer Abgrenzung und Begriffsbestimmung der Kurzgeschichte.

„Denn Sinn jeder Dichtung ist es nicht: zu exemplifizieren, sondern zu mythisieren."

Hans Franck
(Deutsche Erzählkunst, S. 79).

Unsere Rundfrage hat den Beweis geliefert, daß von der einstigen short-story-Vorstellung, wie sie durch die Übernahme des angelsächsischen Terminus in eine deutsche Stilistik 1906 begründet wurde, nur noch Reste vorhanden sind. Und doch kann ein so scharfer Ausfall wie XV seine Rechtfertigung bei flüchtigem Hinsehen finden. Dort, wo es sich um Literatur als Ware handelt, in der Presse, den Magazinen und Unterhaltungsblättern, mag der Volkswirt und Zeitungswissenschaftler urteilen. Wir haben diese Bezirke in unserer Untersuchung von vornherein gemieden. Denn es ist unsere Aufgabe gewesen, über eine literarische Kunstform zu sprechen, nicht aber von Fragen der Konjunktur und Marktlage zu handeln. Bis zu welchem Grade aber die Kunstform „Kurzgeschichte" Aufnahme in die Spalten der Zeitungen findet, das ist eine Frage der jeweiligen Kultur oder Unkultur der Leserschaft.

Es ist jedoch ein müßiges Beginnen, gegen einen seit drei Jahrzehnten in der deutschen Literaturwissenschaft, vor allem aber im Schrifttum der Belletristen und Dichter heimischen Terminus Sturm zu laufen (XV), wenn man sich nicht die Mühe genommen hat, aus dunklen Vorstellungen zu klaren Einsichten vorzustoßen. Anders, wenn man einmal Schritt vor Schritt der Entwicklung short story → short-story → kurze Geschichte → Kurzgeschichte gefolgt ist, vor allem aber den Sinn dieser Termini, die Gestalt derjenigen literarischen Gebilde, die sie bezeichnen, erfaßt hat. Es handelte sich deshalb bei unserer Rundfrage nur noch darum, eine Bestätigung für eine längst gewonnene Erkenntnis zu erhalten. Und diese Erkenntnis ist in knappen Worten die: Von romanischer Novelle und angelsächsischer short-story fundamental verschieden, bildete sich in Deutschland seit 1900 die Kunstform „Kurzgeschichte", eine typische Äußerung des deutschen Geistes. Sie ist mit keiner der überlieferten epischen Kleinformen zu identifizieren und

hat ihre eigene Gesetzlichkeit. „Kurzgeschichte" umreißt im großen Sammellager „Geschichte" oder auch „kurze Geschichte" ein ganz bestimmtes Gebiet. Sie ist weder Novellette, noch Essay, noch Skizze, noch Anekdote oder ein Gemisch aus diesen. Man könnte sie am ersten eine „Novelle" mit deutschen Formgesetzen nennen (VII). Denn mit ihr hat sie (wie wir sahen und sehen werden) die unerhörte Begebenheit (das kurze Geschehen) gemein. Über sie hinaus aber Symbolik und straffe Geschlossenheit (VIII).

So gab es zwei Antriebe ungleicher Art zu unserer Untersuchung. Der erste: seit geraumer Zeit befaßt sich die Literarwissenschaft mit der Zersetzung der strengen Novellenform. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts aber schon empfindet man — das zeigt jede der vielen Novellendefinitionen — eine Diskrepanz zwischen deutscher und romanischer (Boccaccio-) Novellistik. Man wandelt unsicher in den Spuren des großen Boccaz und findet endlich die Kraft, sich von ihm zu lösen.

Der zweite: nach dem erstmaligen Auftreten des Terminus short-story in einer deutschen Stilistik, 1906, hat sich die Forschung sehr bald mit dem Phänomen selbst abgefunden. Die Unzulänglichkeit der ersten Begriffsbestimmung aber oder die offensichtliche Übernahme angelsächsischer Definitionen störte niemanden, war auch entschuldbar, da die deutsche Form erst am Anfang ihrer Entwicklung stand. Heute aber ist an die Stelle des angelsächsischen Terminus der deutsche getreten und zugleich hat sich der Gegenstand selbst (wie wir an Hans Franck näher zu erläutern versuchten) grundlegend geändert. Von bösem Willen aber zeugt es, wenn man den Mißbrauch der Möglichkeit als Beweis gegen sie ausnutzt. Ebenso erscheint es zu billig, durch Glossierung des Namens einer Sache, die Sache selbst verdächtig zu machen [88]).

88) In Antwort XV empfindet der Einsender das Wort Kurzgeschichte als „eine unmögliche Bildung" und fragt, ob man demnächst auch „Langgeschichte" oder „Kurzsonate" sagen würde, ebenfalls V spricht von einem „mechanisierenden Beigeschmack" der Bezeichnung Kurzgeschichte, andere aber — so III und XXV — betonen ausdrücklich die gute Verwendbarkeit des Terminus gegenüber „Novelle" etc., auch die Ansicht Kurzgeschichte = kurze Geschichte (z. B. XXI) ist verschiedentlich geäußert (es sind nur Auszüge und etwa nur die Hälfte der Einsendungen zitiert), in Tafel I auch unter „Sammelbegriff" zu finden, XIII wiederum betont, daß „kurz" in dieser Zusammensetzung nichts mit der Länge räumlich zu tun habe usw. usw.

Wir wollen jedoch, ohne den tatsächlichen Sprachgebrauch jetzt zu berühren, das Wort „Kurzgeschichte" betrachten. Das echte Kompositum „Kurzgeschichte" läßt sich in die beiden Bestandteile kurz und Geschichte zerlegen, die als solche einer etymologischen Untersuchung zugänglich sind, aber als Verschmelzung eine

Aus vorhandener Literatur liegen Definitionsversuche einzig für die short-story von amerikanischer, englischer und deutscher Seite vor, zu denen schließlich auch Halms Versuch gerechnet werden muß, wie wir weiter oben sahen. Einzelne deutsche Stimmen zur Kurzgeschichte in Zeitschriften und Anthologien etc. können hier nicht ernstlich mitrechnen, denn es sind keine eindeutigen Begrenzungen oder Bestimmungen darunter. Deshalb wollen wir mit der short-story und da mit dem ersten Theoretiker, E. A. Poe, beginnen, von dem es in der Hauptsache seine Äußerungen in der "Philosophy of Composition" und in der Besprechung von Hawthornes romantischen Erzählungen in Grahams Magazine, 1842, sind, die hier erwähnt werden müssen und als erste theoretische Äußerung des Schöpfers der short-story im Kapitel I über die short-story als Ausgangspunkt im Auszug zitiert wurden. Deren Inhalt fassen wir hier noch einmal kurz zusammen:

Die short-story ist die von einem "preconceived effect", einem stark herausgehobenen Brennpunkt ausgehende knappste Erzählungsform, deren strukturelle und inhaltliche Einheitlich-

---

Neubildung darstellen, der sich höchstens Analogiefälle in ihrer etymologischen Entwicklung an die Seite stellen lassen. „Geschichte" als Abstraktum zu „geschehen" ist ein Verbalsubstantiv, dessen Bedeutungswandlung recht interessant ist. (Jacob und Wilhelm Grimm, „Deutsches Wörterbuch", 4. Bd., 1. Abt., 2. Text, „Gefoppe — Getreibs", Leipzig, Hirzel, 1897, Sp. 3857 ff. — Friedrich Kluge, „Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache", 11. Aufl., Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig, 1934 — W. Wilmanns „Deutsche Grammatik", III. Abt., Wortbildung, 2. Aufl., Berlin und Leipzig, 1922, S. 539 f.) Ahd. noch im Sinne von „Ereignis", „Zufall", „Hergang", erfährt es im mhd. einen Bedeutungszuwachs als „Sache", „Weise", „Schicht" und kommt endlich im frühnhd. auch als Bezeichnung für die Erzählung von Geschehenem vor, schließlich vertiefte Bedeutung als Weltgeschichte oder Geschichte eines Volkes, Naturgeschichte etc. tritt erst verhältnismäßig spät ein (aus dem ursprünglichen Plural), und verdankt die Erweiterung hauptsächlich Kant und Herder. „Geschichtlich" = historicus in der heutigen Bedeutung tritt erstmalig bei Stieler 1691 auf bis dahin (Adverb „geschihteclichen", mhd) im Sinne von „zufällig". Grimm führen eine lange Reihe von Paradigmen auf für 1.) „wunderbares, ungeheures Ereignis, durch das Walten höherer Mächte veranlaßt" (aus Scheidenreißer, Waldis, Kirchhof, Goethe etc.), 2.) „Begebenheit, Vorgang, Ereignis, im allgemeinen, geschicht oder geschehen Ding, historia", 3.) was einem widerfährt oder begegnet ist" (aus Tristan Schiller etc.), 4.) das was von einem geschieht oder getan worden ist" (Tat, Werk-Heldentat), 5.) „mündliche oder schriftliche Erzählung von etwas wirklich Geschehenem, dann auch von etwas Ersonnenem, das aber im Grunde als wirklich geschehen gedacht ist" (aus Lenz, Wilh. v. Schaumburg, Waldis, Schiller etc.), außerdem für eine ganze Reihe dazwischen liegender Bedeutungen und endlich auch für Geschichte = Historia = Weltgeschichte etc. Für uns wichtig sind lediglich die angeführten 5 Bedeutungen.

Es handelt sich bei „Kurzgeschichte" um ein eigentliches Kompositum, das in eine Reihe mit den aus ursprünglich uneigentlichen Komposita entstandenen

keit im Idealfalle derart sein muß, daß kein Satz hinzugetan oder weggelassen werden kann. Die Einheit in Ton und Atmosphäre muß vom ersten, unerhört wichtigen Satze an gewahrt bleiben. Die Lösung der short-story muß zwingend und schon gewissermaßen vom ersten Satz an festgelegt sein, alles muß auf sie hinzielen. Die short-story darf nur so lang sein, daß sie in einer Sitzung gelesen werden wird, um dadurch die besondere Wirkung ungeteilten Interesses zu nutzen. Sie handelt, entsprechend ihrer Einheitlichkeit, von einem einzigen hervorstechenden Ereignis und einer hervorragenden Person. Die gelegentlich von Poe angegebene 100-Zeilen-Grenze wird später von Bret Harte wieder aufgegriffen und als Postulat aufgestellt.

Verschmelzungen von Adverbien mit Verbalsubstantiven wie „Fehlgriff", „Schönschreiben", „Krummsitzen", „Aufrechtstehen", „Schnelläufer", „Feinschmecker", „Sprödetun", „Langschläfer" gehört. „Kurz" muß dabei zu „Geschichte" naturgemäß in adverbialem Verhältnis stehen. Daraus erhellt, daß es sich wortgemäß nicht um eine Eigenschaft einer Sache, sondern um den Modus des Geschehens handelt. Also nicht: Kurzgeschichte = kurze Geschichte, da ja hierdurch niemals der Modus sondern die Qualitas bezeichnet werden würde, wie „Schnellfeuer" ein ebensolches Kompositum, nicht = schnelles Feuer gesetzt werden darf, da hier eine Begriffsverschmelzung zu einem S y s t e m vorliegt, ebenso „Kurzschrift": nicht eine x-beliebige kurze Schrift, sondern vielmehr das System. Würde es sich allerdings bei „Kurzgeschichte" nur um ein Diminutivum handeln, so wäre — in Erwiderung XV — allerdings nicht zu verstehen, weshalb man nicht „Geschichtchen" sagen wollte, so wie in der Musik ja auch nicht das ironischerweise vorgeschlagene „Kurzsonate", sondern eben „Sonatine" angewandt wird und in der Literatur nicht „Kurznovelle", sondern eben „Novellette". XIII beispielsweise hat den adverbialen Charakter des „kurz" klar erkannt.

Setzen wir den Terminus „Kurzgeschichte" in Vergleich mit „Novelle" und „Anekdote", so fällt solche Vergleichung zu Gunsten des deutschen Terminus aus. Abgesehen davon, daß Novelle, Anekdote etc. Eindeutschungen sind, dient auch beispielsweise „Novelle" schon lange nicht mehr der Bezeichnung des eigentlichen Wortinhalts, eben einer Neuigkeit, die es nur einmal vor ca. 600 Jahren in Italien war (und heute höchstens noch juridisch als „Gesetznovelle" ist), als man die „novella" eben auf die Frage „quid novi?" erzählte, gleich ob sie einen alten Stoff enthielt und darin eine der Konvention entsprechende neue Belehrung einkleidete. „Kurzgeschichte" dagegen könnte glatt als Novellen-Definition dienen, denn das, was der Novelle in nahezu allen Definitionen als Grundcharakteristik zugeschrieben wird, sagt es aus: Ein Geschehen und zwar kein x-beliebiges, sondern ein kurzes Geschehen, eben in dem Sinne, daß es kein Lebensabriß oder eine Folge von Geschehnissen, von Episoden oder etwas Ähnliches, sondern eben e i n a u ß e r g e w ö h n l i c h e s, e i n u n e r h ö r t e s E r e i g n i s, natürlich nun auch noch mit dem Beigeschmack der Neuigkeit, sein soll, während „Novelle" über die Art des Geschehens und im Hinblick auf die literarische Formung nichts sagt.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß nur einer der Befragten bei Beantwortung des Rundschreibens „Kurzgeschichte" als Übertragung des angelsächsischen "short-story" angewendet wissen will, aber daß diese Anschauung doch verbreitet ist, beweist z. B. Halm, a. a. O., der auf R. M. Meyers Definition

Die Poesche, in "Philosophy of Composition" und a. a. O. genau bestimmte Definition liegt ebenfalls dem literarsystematischen Werk von Bliss Perry (a. a. O.) zugrunde und wird in den späteren Definitionen von Esenwein (a. a. O., 1908), Canby (a. a. O., 1909), Baldwin (a. a. O., 1910) und Matthews (a. a. O., 1931) als Plattform gebraucht. Diese Genannten wollen wir in chronologischer Reihenfolge kurz mit ihren Definitionen vorüberziehen lassen und gleichzeitig ihre Arbeiten kurz charakterisieren.

J. Berg Esenwein, editor of Lippincotts Monthly Magazine, schreibt in echt amerikanischer Unbekümmertheit ein "practical handbook on the rise, structure, writing, and sale [89]) [sic!, hierzu XV] of the modern short-story." Das Buch ist in seiner Art gründlich und vielseitig, enthält eine geschichtliche Einleitung, ein Definitionskapitel, einzelne Analysen und statistisches Material – natürlich alles nicht rückhaltlos und mit großer Vorsicht zu benutzen — in der Hauptsache aber, und das ist nun echt amerikanisch und für einen Magazin-Editor wirklich stilgerecht, ein bis ins einzelne gehendes Kochrezept für short-stories, über Stoffwahl, Eröffnung, Verwendung der Beschreibung, "setting", Lösungen, Charaktere und Charakterisierung, Titel und — als amerikanische Glanzleistung: "Preparation for Authorship, Chapter I: What is Originality?" usw. usw. Ein bei Esenwein besonders häufig spürbarer Mangel ist die begriffliche Unsicherheit, so daß ihm bei Klassi-

---

der short story in der deutschen Stilistik (München, 1913, S. 182) und in der Weltliteratur im XX. Jahrhundert (1913, S. 152) zurückgeht und dabei gar nicht bedenkt, daß allerdings zur Zeit Meyers von einer eigentlichen deutschen Kurzgeschichte wenig die Rede sein konnte, daß dieser deshalb in einer Stilistik notwendig das angelsächsische Phänomen short-story einer Untersuchung unterziehen mußte, aber Halm hat ja überhaupt derart schiefe Begriffe von einer literarischen Meisterform, daß er eine zeitgenössische deutsche Kurzgeschichte beispielsweise gar nicht zu kennen scheint und mit seinen doch arg verspäteten Anhimmelungen des Impressionismus sich schon selbst außerhalb der Diskussion stellt. (Man sieht an Halms Beispiel wie alle Wissenschaft zuschanden wird, wenn sie weltanschaulich falsch fundiert ist.) Nun hat allerdings doch das angelsächsische Beispiel für unsere Begriffsbestimmung etwas zu sagen, denn es hat auch im angelsächsischen Lager schon eine Diskussion über adverbiale oder adjektivische Bedeutung des "short" stattgefunden. Dabei scheiden sich die Parteien in Angelsachsen ganz klar, denn die adjektivischen und also Metermaßverfechter schreiben "short story" (ohne Bindestrich) und die Verfechter des modalen Charakters "short-story" (mit Bindestrich). Poe selbst kennt noch die Bezeichnung "short narrative", betont ja auch immer wieder — obwohl er sich, wie schon öfter gesagt, selbst daran nicht hielt — den 100-Zeilen-Limes für diese kurze Geschichte.

89) Hier ist also von vornherein die short-story als Ware gestempelt. Es ist vom Verfasser auch ausschließlich Zeitungs- und Magazinliteratur gemeint.

fikationen gern und häufig Art- und Gattungs-, Ober- und Unterbegriffe durcheinandergeraten, z. B. S. 27 "Kinds of tale" und S. 35 "A short-story Classification".

Seine Definition ist eine Erweiterung und Präzisierung Poes und gipfelt in der Aufstellung von 7 Merkmalen: (S. 30) "The true short-story is marked by seven characteristics: 1.) A single predominating incident. 2.) A single predominent character. 3.) Imagination. 4.) Plot. 5.) Compression. 6.) Organization. 7.) Unity of Impression . . . A short-story is a brief imaginative narrative, unfolding a single chief character, it contains a plot, the details of which are so compressed, and the whole treatment so organized, as to produce a single impression." Die Begriffe "plot" und "incident" etc. werden im folgenden eingehend erklärt. Maupassant wird als französischer Meister gepriesen. Mehrère Male wird Hamilton W. Mabie mit seinem Buch "Masterpieces of Fiction" zitiert, wovon hauptsächlich eine Stelle erwähnenswert ist, wo es heißt: "It [the short-story] deals, as a rule, with an episode rather than a complete movement of experience; with a situation rather than with a series of events; with a single character rather than with a group; it must be condensed without sacrifice of shading or atmosphere; it must move swiftly to its climax, without any appearance of haste; it must omit the great mass of details, and yet have nothing essential unsaid. It is not a study for a longer tale nor is it a long story abbreviated, it is a work of art which has its own laws — —" und dann gibt Esenwein im folgenden eine negative Definition, die in ihren Teilen folgende Kopfschriften der einzelnen Abschnitte trägt: (S. 19) "The short-story is not a condensed novel." — (S. 23) "The short-story is not an episode." — (S. 24) "The short-story is not a scenario, or synopsis." — "It is not a biography." — (S. 25) "It is not a mere sketch." — (S. 26) "The short-story is not a tale." — Auch später wird noch einmal (S. 72 f.) die Wesensverschiedenheit von short-story und Erzählung einerseits und short-story und Skizze andererseits hervorgehoben, die beide im Unterschied zur short-story keinen „Plan" haben. Sie sind photographische Denkmale des Lebens, ohne Krisis und Lösung und Steigerung zum Höhepunkt. Das Interesse gilt dem Wiedererkennen. An einer späteren Stelle (S. 113) spricht Esenwein von den so wichtigen Eröffnungen und schließt das Resultat aus 600 short-stories, die ihm zur Untersuchung vorlagen, mit den Worten ab: "It is true, by this compression the reader loses some finer touches, some detail, some reflected

temper, some flights of phantasy, but for these he goes to the novel, and looks to the short-story for those illuminating flashes of word and phrase so rarely found in the longer fictional form. The novelist takes time to be lengthy, the short-story writer takes time to be brief. "Smith", says he, "I want you to know my brother Jack", and introduction is accomplished, not without thought, not without painstaking, but withal briefly." — Besondere Aufmerksamkeit wird in fast allen angelsächsischen Definitionen dem "setting" gewidmet. Hierzu Esenwein, S. 127: "In the term "setting" are included the surroundings in which the action begins, the mood which dominates the situation, and the conditions under which the story opens. It may be compared to the scene which meets the eye when the curtain rises on the stage." Aber erst am Kern der Geschichte entscheidet sich, warum sie eine literarische Spezies ist. Wiederum sind es 7 Punkte, die für den Kern bedeutend sind (S. 174): "Incident, Emotion, Crisis, Suspence, Climax, Denouement and Conclusion." Das Besondere der Spezies short-story ist aber vor allen anderen literarischen Sonderarten die Handlung. Diese wird motiviert durch "emotion" und sichtbar durch den Hintergrund. Bei Charakterstudien bleiben wir kritisch distanziert: wir beobachten, stimmen zu, lächeln über Mißverhältnisse, werden vielleicht zu plötzlicher Sympathie durch Mut, Leiden oder Tugenden veranlaßt. Handlung reißt uns von vornherein aus der Reserve. Die short-story ist dynamisch. — Schließlich ist das "denouement", die Lösung, eine Kardinalfrage der short-story. In Novellen sind zur Entwirrung Erklärungen üblich, die short-story muß so vorgearbeitet haben, daß mit einem Schlage, dem Höhepunkt, alles geklärt ist. Es wird (S. 209) die oben zitierte Stelle aus Poes "Philosophy of Composition" gebracht. — Bemerkenswert ist, was Esenwein von Realismus und Naturalismus hält. (S. 94): ". . . the man does not result from the things he does, but the things he does result from the man, and so plot comes out of character . . ." (Wie gesund denkt der Amerikaner zu einer Zeit, als in Europa die Wogen der Milieutheorie am höchsten gingen.) Schließlich und endlich stellt Esenwein noch eine Durchschnittslänge der verschiedenen short-stories fest, die bei Irving, Hawthorne und Poe bei 10 000 Worten, in Frankreich (gemeint ist hauptsächlich Maupassant) bei 5 000, in England bei 6 000, Deutschland und Rußland bei 8 000 Worten, im Amerika des Verfassers aber bei 3 500 Worten liege, macht aber noch den Zusatz, daß die

Meisterwerke im Durchschnitt über den unbedeutenden Elaboraten rangierten.

Henry Seidel Canby, zur Zeit der Herausgabe seines Buches (a. a. O.) Assistant Professor of English in the Sheffield Scientific School of Yale University, ist heute editor der "Saturday Review of Literature" in New York und also aus der Theorie zur Praxis übergegangen. Er ist zur Zeit mit der Neuausgabe seines Buches beschäftigt, das er bis auf die Gegenwart ergänzen und mit einem Vorwort des editors von Scribner's Magazine in Kürze herausgeben will, wie er mir in Beantwortung der Rundfrage mitteilte.

Sein Buch, "The short story in English", ist zwar ernster und jedenfalls bedeutend wissenschaftlicher zu nehmen als das Esenweins, jedoch greift seine Definition für unsere Zwecke zu weit, da er fast die gesamte Kleinepik mit einbezieht. Der historische Teil ist — wenn auch naturgemäß in großen Schritten von den indischen Anfängen bis zum 20. Jahrhundert gehend — von hohem Interesse, kann aber an dieser Stelle, wo es auf Definitionen ankommt, nicht berücksichtigt werden. Canby verficht die Schreibung "short story", ohne Bindestrich, bezieht demzufolge auch die ganze Kleinepik mit ein. Einleitend sagt er: ". . . they [the writers] have wished to turn a moral, as in a fable, or to bring home, in a fabliau, an amusing reflection upon life, or to depict a situation, as in the typical short story of to-day, and in every case a brief narrative, with its one unified impression, best served them. It is the short narrative used for life-units, where only brevity and the consequent unified impression [Poe!] would serve, that becomes the short story. Is this definition sufficient?" Zu Esenwein ein elementarer Unterschied. Hier wird die statische short story mit ihrem "depict a situation" als "typical" für die Zeit angesehen, die Esenwein geradezu verwirft. Was aber Canby über Esenwein hebt, ist seine klare Erkenntnis der Gefahren der modernen short story (Chapter XIX, Conclusions): "Our modern short story began as technique for a worthy effect. In lesser hands, at least it is degenerating into a technique whose effect is merely technical. The specific word, the rapid introduction, the stressed climax, the carful focus, and the studied tone, are too often the masters, not the servants, of the story. Facility is widespread artificiality rampant . . . A less laboured story must come back. The movement will be towards the ideal of Chaucer, and away from the strenousity of Poe." Und so gibt sich Canby nicht eigentlich an die Definition der modernen

short-story, für die er nur allgemein im Kapitel "The technique of the modern short story" (S. 301 ff.) auf 7 andere Werke verweist[90]) und dann weiter allgemein die Unterschiede dieser Gattung aufzeigt zu früherer Kleinepik und sie "sharply marked off from other forms" nennt. Er begründet ihre spezielle Technik durch die Entwicklung der Zivilisation, durch die "love for the unobvious in manners and in life", die eine "Shift of emphasis to the climax which inevitably followed upon a conscious impressionistic purpose" im Gefolge hatte. Der "climax" wird zum incident towards which all the episodes led, which collected, like a brass globe, all the electric charge of emotion, thought, or vivid impression to be drawn from the story." Und die Entwicklung des climax hat im Gefolge die Sorgfalt, mit der der "tone" der story behandelt wird. Als Beispiele werden Maupassant: "La Peur", Stevenson: "Markheim" und Kipling[91]): "Without Benefit of Clergy" herangezogen. Besonders eingehende Würdigung erfährt aber vor allem Poe als Begründer der Species mit den bekannten Theorien in einem eigenen Kapitel (S. 237 ff.). Als stilistisch-formaler Neuerer der short-story wird Stevenson von Canby bezeichnet, für dessen Ansicht eine Unterhaltung mit Graham Bafour zitiert wird (S. 327), die dieser in seinem "Life of Robert Louis Stevenson" (S. 169) mitteilt: "You may take a plot and fit characters to it, or you may take a character and choose incidents and situations to develop it or lastly . . . you may take a certain atmosphere, and realise it. I'll give you an example — The Marry Men[92]). There I began with the feeling of one of those Islands on the west coast of Scotland, and I gradually developed the story to express the sentiment with which that coast affected me." — Wir sehen, Canby liebäugelt mit dem Impressionismus.

Charles Sears Baldwin, Professor of Rhetoric in Yale University, gibt mit seinem Buch (a. a. O.), "American Short Stories", eine Anthologie amerikanischer short stories (Schreibung ebenfalls ohne Bindestrich) mit einem "introductory essay on the short story". Dem Buch voraufgeschickt werden die

---

90) Brander Matthews, a. a. O. — E. M. Albright, "The short story, its principles and structure", 1907, Macmillan — Baldwin, a. a. O. — Bliss Perry, a. a. O. — C. Hamilton, "Materials and methods of fiction" — N. L. Goodrich, "Prose fiction. A bibliography", Bulletin of Bibliography, July, 1906, to January, 1908.

91) Werke in 10 Bänden, P. List, Leipzig.

92) Robert Louis Stevenson, Gesammelte Werke, Buchenau & Reichert, München. — Englische Einzelausgaben bei Tauchnitz.

bekannten Worte Poes. S. 11 macht der Verfasser eine Unterscheidung zwischen short story und Novellette "in lack of focus" der letzteren und trennt im übrigen auch statische und kinetische short story. Totalität des Interesses, ein von Schlegel aufgestelltes Postulat, sei auch seit Poe Leitstern der short story. Vor allem begrüßt Baldwin den Wegfall der Exposition seit Poe. Im weiteren gibt er einen geschichtlichen Abriß, der stark nach Exzerpt aus Canby schmeckt.

Brander Matthews, Professor of Dramatic Literature in Columbia University, nennt sein Büchlein im starken Anklang an Poe "The Philosophy of the short-story". Er ist der einzige, der in etwa über Poe hinausgeht. Die Broschüre ist bereits in der 3. Auflage 1931 bei Peter Smith (New York) erschienen und wurde erstmalig 1885 bei Longmans und dann noch einmal 1901 ebendort veröffentlicht. Short-story und Novellette werden darin streng geschieden, denn eine short-story sei etwas artmäßig anderes, nicht aber nur eine kurze Geschichte (S. 17 f.): "The difference in spirit and in form between the Lyric and the Epic is scarcely greater than the difference between the short-story and the Novel . . ." Oft erfüllt die short-story die 3 klassischen Einheiten des französischen Dramas (S. 16): "A short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation." Ebenfalls Poe und auch Stevenson werden zitiert. — Eine naturalistisch-realistische Photographie, für die Novelle durchaus möglich, sei für die short-story undenkbar. Die Novelle neige immer mehr zum Amorphen, die short-story im Gegenteil fordere straffe Formung nach einem Plan. Eine für die angelsächsische Novellenlage um die Jahrhundertwende bezeichnende Anekdote mag hier folgen, in der ein Novellist sarkastisch über den berühmten Kollegen herzieht (S. 34): "Hitherto, declared the eulogist, only four terminations of a novel have been known to the most enthusiastic and untiring student of fiction. First, they are married; or, second, she marries some one else; or, thirdly, he marries some one else; or, fourthly, and lastly, she dies. Now, continued the panegyrist, a fifth termination has been shown to be practicable; they are not married, she does not die, he does not die, — and nothing happens at all." Dagegen ist starke Handlung Vorbedingung der short-story. Sie ist kein Sketch oder etwas Ähnliches. Eine Parallele auf dramatischem Gebiet ist das "one act play". Novellisten sollten vernünftigerweise als short-story writer beginnen, wie es in der Praxis viele getan haben, so: Bret

Harte, Dr. Edward Everett Hale, Cable, Aldrich, A. Dobson, Burnett, Woolson, Murfree, Jewett, Bunner, Bishop, J. Hawthorne, James etc. Für Europa nennt er Turgenew, Björnson, Freytag und Lindau als gelegentliche short-story-Autoren. In Frankreich entspräche ihr die «conte» und da die Autoren: Musset, Gautier, Mérimée, About, Daudet, Zolà, Coppée, Richepin, und von Maupassant heißt es (S. 67): "His short-stories are masterpieces of the art of story telling, because he had a Greek sense of form, a Latin power of construction and a French felicity of style . . . In his short-stories there is never a word wasted, and there is never an excursus." Am Schluß der Broschüre nennt Matthews Boccaccio für die short-story und bezeichnet als "probably the most famous short-story classical antiquity has bequeathed to us — "The Matron of Ephesus"." Es ist mithin klar, daß Matthews die Formzersetzung der Novelle treffen will und für die short-story, wie das VII der Rundfrage tut, dieselbe Definition wie für eine konzise Novelle der alten Schule hat.

Fassen wir diese angelsächsischen Definitionen der short-story zusammen, so stimmen sie — bis auf Canby und in etwa Stevenson — überein mit den Poeschen Postulaten, darüber hinaus findet Matthews noch die Parallele zum Einakter und den drei klassischen Einheiten in der short-story, endlich soll ihr nach Stevenson eine impressionistische Statik eignen.

Die deutschen Definitionen der short-story mag Richard Wülker eröffnen, der in seiner englischen Literaturgeschichte [93]), S. 334 f., die Quellen der Detektivgeschichte Arthur Conan Doyles [94]) (1859—1930) in dem seinerzeit vielgelesenen Verbrecherroman "Caleb Williams", 1794 von William Godwins, erblickt, die eigentliche Ausbildung des Genre und die Begründung allerdings auch in den Erzählungen Poes sucht. Der „Goldkäfer", „Die Morde in der Morguestraße" und „Der gestohlene Brief" seien als Befruchter Doyles anzusprechen. Die Geschichten Doyles werden anschließend einer eingehenderen Würdigung unterzogen und der Verfasser (S. 335) „ein Meister in der Erzählungskunst der short story" genannt. Besonders weist Wülker auf „die beiden Sammlungen kurzer Geschichten: „Der Kapitän des Polarsterns" (The Captain of the Pole-Star, 1888) und „Die grüne Flagge und andere Geschichten aus Krieg und Sport" (The Green Flag, and other Stories of War and

93) Prof. Dr. Richard Wülker, a. a. O.

94) Einzelausgaben bei Tauchnitz — Sherlock-Holmes-Serie bei Neufeld & Henius, Berlin.

Sport, 1900)" hin, die „Geschichten und Skizzen" enthalten, „die wegen ihrer feinen Komposition und humorvollen Stimmung zu den besten der neueren Literatur gerechnet werden müssen." Weiter unten (S. 343) setzt Wülker sich schon etwas eingehender mit der short-story auseinander, indem er Kipling, Chesterton, Anstey, Jerome Klapka Jerome und Jacobs als besonders „stark" in der short-story bezeichnet und die Bemerkung anschließt, daß „es scheint, als ob dieses hauptsächlich von amerikanischen Autoren, wie Edgar Poe, Irving, Hawthorne, Bret Harte, Mark Twain gepflegte Genre auch von englischen Schriftstellern neuerdings ganz besonders bevorzugt würde." Und weiter: „Der Hauptgrund dafür liegt darin, daß viele englische Zeitschriften und Zeitungen danach streben, ihre Leser möglichst mit Fortsetzungen zu verschonen, um ihnen in jeder Nummer einen abgeschlossenen Unterhaltungsstoff zu liefern. Die short-story wird gut bezahlt, und die Gefahr liegt nahe, daß sich die Novellisten dadurch und durch die schnelle Verwertung ihrer Arbeit verleiten lassen, ihre Stoffe zu verzetteln, sie nicht ausreifen zu lassen und Skizzen und Kreidezeichnungen zu machen, wo sie bei Ruhe und Sammlung ein farbiges Gemälde hätten schaffen können. Daher das Hastige, Unfertige, Effekthaschende, Handwerksmäßige, das vielen short stories unserer Zeit anhaftet. Wir finden diese Züge in vielen kurzen Geschichten der Schriftstellerin Mrs. Henry Wood (Johnny Ludlow, 1814–1887), in den Skizzen von James Payn (1830–98) und in den Geschichten des ungemein fruchtbaren, auch als Bühnenschriftsteller tätigen F. C. Philips (geb. 1849), von dem in der Tauchnitz Edition mehr als 10 Bände mit kurzen Geschichten erschienen sind; der interessanteste ist „Ein Teufel in Musselin und andere Geschichten" (A Devil in Nun's Veiling, and other Stories, 1895). Sogar in manchen kurzen Erzählungen der geistvollen und gewandten Ouida (Louisa de la Ramée, geb. 1840) zeigen sich die Züge des Unfertigen, Überhasteten und Oberflächlichen."

Wenn auch naturgemäß in einer Literaturgeschichte kein Platz für eigentlich literarsystematische Untersuchungen ist und deshalb auch eine regelrechte Definition von Wülker gar nicht zu erwarten steht, so läßt der Versuch einer flüchtigen Begriffsbestimmung auf S. 344 doch keinen Zweifel mehr über seine Auffassung zu, wo es also heißt: „Die short story ist entweder eine kondensierte Novelle, in der die Prämissen des Konflikts nur nebenbei erwähnt und das Endergebnis und die Wirkungen des Kampfes ausführlich behandelt werden, oder

ein Ausschnitt aus dem Leben des Helden, die Überwindung einer Gefahr, eine tragikomische Episode, eine Erinnerung, eine Spekulation, die Illustration zu einer allgemeinen Wahrheit oder Lebensregel, oder die Paraphrase zu der schicksalsschweren Frage: „Ob sie oder er wohl Geld hat?", das fabulistische Element kann aber auch ganz zurücktreten und das psychologische den Inhalt der kurzen Geschichte liefern; die short story wird dann zu einer Charakterskizze oder zu einem Genrebild. Die Charakterskizze, wie wir sie in Stevensons "Will o the Mill" und in Kiplings Soldatengeschichten finden, wird künstlerisch immer höher stehen als die kondensierte Novelle oder Novellette."

Wieder ist die Schreibung short story (ohne Bindestrich) bei Wülker zugleich Kennzeichnung seiner Ansicht. Indem er die Charakterskizze ohne „fabulistisches Element", das „Genrebild" noch als short story bezeichnet, nimmt er dem Terminus die Präzision einer literarischen Gattung und macht ihn zu dem verwaschenen Sammelbegriff, den eine „kurze Geschichte" notwendig darstellt, wo formale Erwägungen durch die Weite der Grenzen keinen Sinn mehr haben.

Wesentlich enger sind die Grenzen, die R. M. Meyer in der Deutschen Stilistik[95]) für die short story (Schreibung ebenfalls ohne Bindestrich) zieht, indem er sie in die Mitte zwischen Novelle und Roman stellt. (S. 182): „mit diesen teilt sie die Aufgabe, eine seelische Entwicklung darzustellen, mit der Novelle die, den prägnanten Moment scharf herauszuarbeiten. Ich möchte sie definieren als einen Roman, der in die Form der Novelle zurückgedrängt ist." Eine Auffassung, die immerhin klar und eindeutig ist, die auch z. B. in VI der Rundfrage wieder offen zutage tritt, aber hier einstweilen mit dem Bemerken erledigt werden muß, daß es sich in dem Falle eben um einen „Kurzroman" handelt, der alle Merkmale seines großen Bruders an sich trägt, aber eben „in die Form der Novelle zurückgedrängt ist."

Keine eigentliche Definition, sondern nur eine kurze geschichtliche Behandlung des Themas auf kleinstem Raum stellen die wenigen Zeilen Prof. G. Fritz' dar, die dieser über „Die Anfänge der Kurzgeschichte und des Heimatromans" auf amerikanischem Boden im ersten Band der von Dr. W. Schuster und Dr. Max Wieser in Mahrholzschem Geiste herausgegebenen

95) Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen, Band III, Teil I, Deutsche Stilistik, München, 1913.

„Weltliteratur der Gegenwart“ [96]) schreibt, wo er eingangs (S. 138) die soziologischen Voraussetzungen der amerikanischen short story in dem unerhört harten wirtschaftlichen Kampfe eines in rasendem Tempo aufschießenden Staates und der damit verbundenen Betriebsamkeit sieht. Einerseits der Aufstieg der öffentlichen Büchereien seit 1850 und andererseits der sich ausbreitende Journalismus und die Magazinliteratur sind die wertvolle und die kulturell verflachende Komponente im Aufstieg der short story. Weiter heißt es (S. 138 f.) „unstatthaft ist es, unter diesen Umständen die ältere Kurzgeschichte mit der Novellendichtung, wie sie vor allem in Italien, Frankreich, England, Deutschland und Skandinavien zur Blüte gelangt ist, in eine Reihe zu stellen. Denn der amerikanischen Kurzgeschichte ist die Problematik, die künstlerische Vertiefung im großen und ganzen fremd: sie ist vielmehr auf stofflichen Spannungsreiz, auf das äußerliche Erlebnis, auf volkstümliche Wirkung gestellt; mit dem ihr innewohnenden Realismus paart sich eine gefühlsselige, romantische Stimmung. Goldgräber- und Abenteurergeschichten, Roheit und Edelmut geben unerschöpfliche Motive her. Dazu kommt ein derber, zupackender Humor, alles Eigenschaften, die in den Schriften Mark Twains und Bret Hartes zu einer gewissen literarischen Höhe entwickelt sind . . .“ Es werden nun die Vertreter der amerikanischen short-story im einzelnen abgehandelt.

Zeitlich noch vor dem letzten Buche hätte Bernhard Fehr genannt sein müssen, der aber in der „Englischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“ [97]) eigentlich direkte Äußerungen zur short-story nicht macht, nur gelegentlich Kiplings einige Bemerkungen über den Stil und besondere Merkmale dieses „Meisters der kurzen Geschichte“ (wie er ihn S. 380 nennt) verlauten läßt, die immerhin an dieser Stelle nicht uninteressant sein dürften. So sagt er (S. 385): „Kipling bleibt der Meister eines unbewußten Vulgärimpressionismus, dessen krachende Wirkung auf dem wohlgewählten Einzelwort beruht. Seine Worte sind knallende Treffer. Eine feste Hand hat das Magazin mit Energie geladen, ein Späherauge den Lauf aufs Ziel gerichtet, ein kecker Finger den Schlaghahn gedrückt. Kipling geht stets auf den einen großen Meistereindruck los, den er aus der Fülle der Kleinmerkmale heraus peitscht. Suggestionen,

96) „Weltliteratur der Gegenwart, 1890—1931.“ 1. Band: Germanische und nordische Länder, Berlin, 1931.

97) Bernhard Fehr, „Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“, Handbuch der Literaturwissenschaft, Wildpark-Potsdam, Athenaion-Verlag.

Metonymien, Synästhesien, fugendichte absolute Adjektiva, Reduplikationen und kühne Neubildungen vermitteln den impressionistischen Sprengschlag . . . . Die packende Wirkung ganzer Abschnitte beruht bei Kipling auf einem künstlerischen Abkürzungsverfahren, das kühn nur Punkte auswählt, die er ebenso kühn gruppiert. Jeder erwähnte Punkt bildet die oberste Spitze einer ganzen Pyramide unterdrückter Einzelheiten, die im Schweigen gehorsam mitleuchten, sobald ihr Gipfel das Lichtsignal gibt . . ."

Obschon dieser Beitrag nur einer näheren Bestimmung stilistischer Merkmale dient, so mag er doch — indem er die impressionistische Grundtendenz dieser Art short-story aufweist — zur späteren Begriffsscheidung und schärferen Ausprägung, d. h. in diesem Falle durch Kontrastierung, einer Definition der deutschen Kurzgeschichte mithelfen.

Als Letzten in der Reihe der deutschen short-story-Theoretiker habe ich Halm mit seiner Definition aufgespart, der ja wohl auch zeitlich an dieser Stelle rangiert. Seine 1932 getroffene Begriffsbestimmung gründet sich nach eigenem Bekenntnis (S. 4, a. a. O.) im wesentlichen auf R. M. Meyer, zu dem er zwar eine Erweiterung bringt, aber eben doch die "short story" als literarischen Terminus einer erneuten und in diesem Falle auf Tschechow bezogenen Untersuchung unterzieht. Und da er eben einfach short story gleich Kurzgeschichte setzt, gehört auch seine Definition noch in die Reihe der vorausgegangenen, und es bleibt — besonders bei seiner Verwaschung des bei Meyer wenigstens schon einmal präzisierten Begriffes — unverständlich, wieso Halm überhaupt den Terminus „Kurzgeschichte" wählt und sich nicht einfach an die wortgetreue Übersetzung des Amerikanischen hält und „kurze Geschichte" sagt. Verwunderlich ist allerdings, daß dieser sonst so gründliche Wissenschaftler von formalen Gesetzen und elementaren konstruktiven oder tektonischen Merkmalen in seiner Definition wenig, nein, überhaupt nichts erwähnt. Er begnügt sich mit ganz allgemeinen Gesichtspunkten, indem er (S. 5 ff.) 3 Gruppen von Kurzgeschichten, oder sagen wir hier besser: short stories unterscheidet, von denen sich die erste mit Handlung ausschließlich begnügt und das Interesse an den Charakteren verleugnet, die zweite aber ex contrario reine Charakterstudien ohne die geringste Handlung umfaßt und die dritte schließlich sich die möglichst minutiöse Erfassung des Milieus, des "setting" — Halm gebraucht ausdrücklich den amerikanischen Terminus — zur Aufgabe macht, jedoch ihrerseits Handlung

und Charaktere zugunsten der „Stimmung" einfach unter den Tisch fallen läßt.

Nun muß man allerdings bei Halm berücksichtigen, daß er bei seiner Begriffsbestimmung immer seinen Schützling Tschechow im Auge behalten mußte und also auch nur nach dem dort Vorhandenen eine Begriffsbestimmung der short story treffen konnte. Und diese mußte natürlich ihre letzte Formulierung (S. 9, a. a. O.) in dem Satz finden: „Stimmung ist flüchtig. In der flüchtigen Kurzgeschichte hat der flüchtige Stimmungsinhalt seine entsprechende Ausdrucksform gefunden." Diese vollkommene Charakterisierung der impressionistischen Skizze bedarf keines weiteren Kommentars.

Es folgt im weiteren eine Reihe von neun Äußerungen, die, wenn sie auch im einzelnen oft eine Bezugnahme auf die short-story zu erkennen geben, diese jedoch sämtlich nicht direkt heranziehen oder auf sie hinweisen. Sie sprechen allesamt von der Kurzgeschichte als von einer (in ihren Augen) bekannten Größe und was sie darunter verstehen, wird aus dem folgenden hoffentlich erhellen. Wirkliche Definitionsversuche sind darunter eigentlich nur zwei, alle anderen sieben kommen einer Begriffsbestimmung mehr oder weniger nahe, können aber nicht wirklich als solche angesprochen werden. Die Reihenfolge ist die zeitliche.

1.) 1924 erschien als Anthologie das in der Reihe „Wege nach Orplid" von Dr. Martin Rockenbach herausgegebene 15. Bändchen, unter dem Titel „Kurzgeschichten". Auf das Bändchen ist schon im Kapitel III über den Stand der zeitgenössischen Kurzgeschichte kurz eingegangen worden, auch ist bei dieser Gelegenheit in einer Anmerkung die im Geleitwort des Herausgebers, S. 1 f., von Rockenbach versuchte Definition zitiert worden, die hier in den Hauptstücken ins Gedächtnis gerufen sein soll: Verzicht auf ausschmückendes realistisches, phantastisches oder reflektierendes Detail – „ein 5-Minuten-Roman in 30-300 Schreibmaschinenzeilen" — „zuchtvollste stilistische Erhöhung der Inhaltsangabe zum Kunstwerk" — Anekdote = pointierte Einzelhandlung, „Kurzgeschichte erzählt das Leben als Ganzes".

Es ist eine fix und fertige Definition, die da 22 jungen Dichtern ins Haus geschickt wurde, nach der sie ihre Geschichten fabrizieren und einsenden sollten. Ein überaus seltsames und einzig dastehendes Unternehmen. Die Dichter hinwiederum haben sich allzu genau — wie schon oben gesagt – nicht daran gehalten.

2.) Die zweite Äußerung betreffs Kurzgeschichte ist schon weit weniger präzis. Sie stammt aus dem Nachwort des „Deutschen Anekdotenbuches" von Rinn und Alverdes, vom Jahre 1927. Vorausschicken will ich an dieser Stelle nur, daß Paul Alverdes mir persönlich mitteilte, daß ursprünglich der Untertitel des Buches, „Eine Sammlung von Kurzgeschichten aus 4 Jahrhunderten", als Haupttitel des Buches („Deutsches Kurzgeschichtenbuch") vorgesehen war, den man deshalb dem Terminus „Anekdote" vorgezogen hatte, weil „besonders in der jüngsten Zeit das Wort Anekdote immer ausschließlicher dazu herhalten sollte, den reinen Wortwitz zu bezeichnen. Nach dem Vorbild von Heinrich von Kleist aber, der seine herrlichsten Kurzgeschichten, wie etwa die vom „Preußischen Husaren nach der Schlacht bei Jena" ausdrücklich Anekdote nennt, entschlossen wir uns, den ursprünglich vorgehabten Titel „Deutsches Kurzgeschichtenbuch" fallen zu lassen und es „Anekdotenbuch" zu nennen." Und dieser Gedanke hat die Herausgeber gewiß nicht falsch geleitet, nur hätte man auch aus dem Untertitel den Terminus „Kurzgeschichten" fortlassen sollen. Im Nachwort des Buches wird noch einmal von einem „Gesamtbild der 2 Jahrhunderte deutscher Kurzgeschichte" gesprochen, so daß ganz deutlich der Sammelcharakter daraus hervorgeht. Und doch ist nicht wahllos die gesamte Kleinepik darunter verstanden, da es ausdrücklich heißt: „Sage, Legende, Fabel und Märchen schieden . . . . von vornherein aus. Nicht so in jedem Falle der Schwank und die Geistergeschichte."

Man wird fragen, wieso in einem Definitionskapitel diese Äußerung zur Kurzgeschichte, die doch nicht im geringsten Anspruch auf eine Begriffsbestimmung erheben kann, Platz gefunden hat. Es geschieht dies nur aus dem Gefühl heraus, daß bei der geringen Anzahl von Äußerungen überhaupt und bei der Neuheit des literarischen Begriffs jede vorhandene Äußerung wert ist, gehört zu werden.

3.) Als dritte Äußerung sei die Stelle aus dem schon häufig zitierten Aufsatz von A. von Grolman über „Die strenge Novellenform und die Problematik ihrer Zertrümmerung", 1929, herangezogen, wo es (S. 625, a. a. O.) heißt: „Die moderne Kurzgeschichte, die Anekdote, der — womöglich dialogisierte Novellensketch und anderes hat freilich ebenfalls wie die Novelle eine Pointe; nur wirkt diese anders, kommt anderswo her, ist auf den Moment berechnet und im Moment konsumiert: [v. Grolman schwebt da auch im wesentlichen Tschechow und Impressionismus vor, wie auch aus seiner Antwort hervorging.

also letztlich ein Rest short-story] sie gleicht dem geölten Knacken ineinandergreifender Metallmaschinenteile." „Pointe" sei nicht das Ziel der Novelle. Nach Zwecken dürfe hier überhaupt nicht ausgeschaut werden, denn: „Wer dabei, und sei es auch auf Umwegen, nach „Zwecken" fragt, ist auf der modernen anglo-amerikanischen Ebene [also doch ein Hinweis auf die short-story!] modern-deutschen Abhängigseins . . . ."

Von Grolman versteht also auch schon in dieser Äußerung — besonders wenn man die Antwort der Rundfrage ergänzt — unter Kurzgeschichte einerseits die flüchtige, impressionistische Skizze à la Halm und andererseits short-story mit mechanischem Kombinationsschluß à la Sherlock Holmes.

4.) Im Jahrgang 1929/30 der „Literatur" (S. 613 f.) spricht Felix Langer zum Thema und zieht Vergleiche mit der Novelle. Die ganze Äußerung ist weit genauer als die übrigen, mit Ausnahme Rockenbachs und muß hier im Auszug wiedergegeben werden. Langer geht aus von der Novelle und der bekannten Goetheschen Definition in Eckermanns Gesprächen, wo sie „eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit" genannt ist und setzt die Novelle in „Gegensatz zur Kurzgeschichte, die aus dem lebendigen Fluß allgemein bedeutsamer Ereignisse eins herausgreift, dessen eigenwillige Färbung den weiteren Bezirk der Zeit oder des Milieus, zu dem es gehört, bedeutsam illustriert. Die Kurzgeschichte endet nicht wie eine „unerhörte Begebenheit" als einmaliges Phänomen mit einem Definitivum, das keinerlei Folgerungen der Entwicklung aus Charakteren und Vorgängen gestattet. Man könnte aus einer vollendeten Novelle keinen Roman machen, weil sie selbst ihren Stoff vollständig erschöpft, im Gegensatz zur Kurzgeschichte, die, wie Goethe von dem abrupten Schluß eines Gedichtes sagte: „einen Stachel im Herzen (zurückläßt), und die Phantasie ist angeregt, sich alle Möglichkeiten auszubilden, die nun folgen können." Die Kurzgeschichte ist eine Art stenoepischer Vermittlung problematischer Verknotungen von an sich alltäglichen Ereignissen, die durch mehr oder weniger zufällige Einwirkungen zu besonderer Beachtung drängen, ohne aber die Weiterentwicklung des großen Zeitstromes, dessen Partikel ihre Vorgänge sind, durch Anspruch auf monumentale Endgültigkeit des in ihr Möglichen zu verhindern. Die Novelle ist formal bestimmt. Man könnte ihre Form, graphisch dargestellt, als Kreis sehen. Im Gegensatz zur „epischen Breite" des Romanes verlangt sie einen unbeirrt vorwärtsstrebenden Rhythmus der Diktion, der die Vorgänge dem beinahe schicksalhaft zu empfindenden Ende

entgegenträgt . . . . Die Kurzgeschichte hat stilistisch einen nuancenreicheren Spielraum. Graphisch dargestellt könnte man sie als ein an den beiden Schmalseiten offenes Rechteck sehen, durch das „der Strom der Zeit" hindurchfließt, in dem längs begrenzten Raum bloß stärker aufleuchtend für die kurze Frist der Infizierung durch Besonderheitsbazillen . . . . Sicherlich ließe sich aus den meisten Kurzgeschichten durch psychologische Vertiefung, breitere Schilderung und betrachtende Durchdringung der Vorgänge ein Roman bauen . . . Der Kurzgeschichtenerzähler darf durchaus persönlich bleiben und seine Impressionen [sic!] in die Geschichte als Scheinwerfer hineinglänzen lassen . . . . Der Erzähler der Kurzgeschichte ist nicht allein weit vom Feuilletonisten entfernt (dessen Raum er in der Zeitung gern einnimmt), durch die geringere Verpflichtung zu gedanklicher Belastung. Die Reportage ist wichtiger. Er unterscheidet sich von ihm durch sein Streben nach einer Form, die zwischen epischer Breite und anekdotischer Knappheit die Mitte hält . . . . Die Amerikaner produzieren bessere Reporter als wir, deshalb haben sie verwendbarere [was ist das?], wenn auch nicht literarisch wertvollere, Kurzgeschichten . . . . Ihr [der Kurzgeschichte] Trumpf ist die verblüffende Konklusion aus scheinbar unkomplizierten Prämissen . . . . Die Kurzgeschichte als Ware ist eine Art literarischen Rauschgiftes, dessen Nebenwirkung wichtiger ist als sein künstlerischer Hauptzweck: sie wirkt entlastend und anregend inmitten der persönlich belastenden Tagesberichte, die direkt oder indirekt jedermanns Existenzsphäre berühren. Das bedingt eine gewisse Wirkungsabsichtlichkeit der Stoffwahl und der Stilisierung der Kurzgeschichte, wie der Markt sie verlangt, und entfernt von reiner Kunst, deren primäre Absichtslosigkeit eine wesentliche Voraussetzung ihrer ästhetischen Vollendung ist."

Langer scheint im Schluß seines Aufsatzes die „Kurzgeschichte als Ware" von der im ersten Teil gemeinten zu unterscheiden, legt sich aber trotz seiner undurchsichtigen Perioden von vornherein durch das Bild vom beiderseitig offenen Rechteck fest. Der „Strom der Zeit" — das bedeutet doch, wenn man recht verstehen soll, alles, was in diesem Strom an Strömung, an Geschehen vorhanden ist. Die Kurzgeschichte aber soll eine kleine Strecke zum Bett dieses Stromes werden. Das bedeutet, daß sie wahllos, in impressionistischem Geiste, die Geschehnisse (à la Tschechow) aufleuchten läßt. Es scheint aber doch ein auswählend-wertendes Prinzip oberstes Gesetz jeder Kunst überhaupt zu sein, die nicht

Funktionen eines Filmobjektes, sondern Funktionen eines ethisch-willensgerichteten Wesens symbolisieren soll, wozu weitere Ausführungen an dieser Stelle unnötig sind.

5.) Zum fünften Male erscheint der Terminus „Kurzgeschichte" 1930 in einer Dissertation von Walther Vark über „Die Form in der Novelle", die sich im wesentlichen auf Paul Ernsts „Weg zur Form" aufbaut. Die Erwartungen, die man sich bei Durchsicht des Index bezüglich Kurzgeschichte macht, werden in dem eigens dafür angesetzten Abschnitt bitter enttäuscht, da der ganze Fragenkomplex in vier Sätzen erledigt und ad acta getan wird. Dies liegt daran, daß Vark unter „Kurzgeschichte" das adjektivische Kompositum versteht, wo also „kurz" die Metermaßfunktion bezeichnet, und er dazu ausschließlich Zeitungselaborate zu kennen scheint. Wir müssen uns damit trösten, daß auch die Anekdote — und bei dieser Gelegenheit Wilhelm Schäfer — eine kurze Abfuhr bei Vark erleidet.

6.) Nicht viel glimpflicher verfährt Nr. 6, Hanns Martin Elster, im Jahrgang 1930 der „Horen", S. 708 ff., wo er schon gleich im Titel — „die Kurzgeschichte oder „Skizze"" — alles sagt, indem er eine Gleichsetzung der Kurzgeschichte mit der Skizze vornimmt. Der verdonnernde Ton ist leider gegenüber den Zeitungen und Magazinen sehr angebracht, und Elster hat gewiß nicht Unrecht, wenn er die dort erscheinenden Elaborate als „Schluderei unpolitischer Ungeistvermittlung" brandmarkt. Aber Elster kennt doch daneben auch eine „dichterisch-künstlerisch vollgültige, ethisch-menschlich hochstehende Kurzgeschichte — deren Zahl allerdings zu jeder Zeit nur klein und deren Beherrschung heute nur wenigen lebenden Dichtern gegeben ist . . . . sie ist bestes Brot des Lebens wie jede sinnvoll ernste Arbeit."

7.) Im Sachwörterbuch der Deutschkunde, 1930 herausgegeben von Dr. Walther Hofstaetter und Prof. Ulrich Peters, nennt im vorletzten Satz des Artikels „Anekdote" der Referent, Prof. H. H. Borcherdt, die Kurzgeschichte im Zusammenhang mit der Anekdote und sagt: „Viele der heute so beliebten Kurzgeschichten sind nur erweiterte Anekdoten." Auf eine hierauf erfolgte besondere Befragung korrigierte er diese Ansicht dahin: „Wenn die Kurzgeschichte sich zur wahrhaft künstlerischen Form erhebt, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß sie als prägnante Form der Novelle bezeichnet werden muß."

8.) Endlich findet sich in der 15. Auflage des Konversationslexikon von Brockhaus im 10. Band, Kat–Kz, 1931, ein

Artikel „Kurzgeschichte", in dem zwar eine besondere Definition nicht unternommen und der Ursprung der Kurzgeschichte in den „amerikanischen und englischen unterhaltenden Zeitschriften (Magazinen)" gesucht wird. Als neuere deutsche Kurzgeschichtenautoren werden genannt: Hans Franck, Oskar Maria Graf, Julius Knopf, Jo Hanns Rösler.

9.) Schließlich stieß ich bei Durchsicht des Jahrgangs 1934 des „Tag" unter dem 4. 3. auf die „Tragische Anekdoten" benannte Besprechung eines Leseabends der Schriftstellerin Marie Schempp, wo der Verfasser, B P, eingangs schreibt: „ Die Kleinkunst der Kurzgeschichte wird, aus dem historischen Bereich schaffend, oftmals den anekdotischen Stoff bevorzugen müssen. Denn hier ist das knappgefaßte Thema bereits gegeben, der Erzähler hat nur den Umraum lebendig zu machen, um das Vergangene ins Gegenwärtige zu heben . . . ."

Immerhin scheint mir auch diese Ansicht in diesem Zusammenhang erwähnenswert.

Ein Summarium stößt auf die Schwierigkeit, kaum zwei der gebrachten Definitionen unter einen Generalnenner bringen zu können. Und so wird uns nichts übrig bleiben, als uns einstweilen zu begnügen, bis wir am Ausgang dieses Kapitels zu einer eigenen Definition vorstoßen wollen. Um aber dahin zu gelangen, bedarf es noch eines kleinen Weges. Es erscheint geradezu dringend nötig, vor einer Begrenzung der Kurzgeschichte diejenigen literarischen Gebilde näher ins Auge zu fassen, gegen die es eine Abgrenzung hauptsächlich gilt: Anekdote, Novelle und Roman. Bei diesen dreien liegt, wie gleich ersichtlich, die Hauptschwierigkeit bei der Novelle. Es ist darum unumgänglich, eine Schau der überlieferten Novellendefinitionen vorzunehmen.

Dies aber müßte notwendig zu einer Sisyphusarbeit werden, würde dabei nicht von vornherein ein entscheidender Gedanke feststehen, nämlich der, daß alle Theorien der Novelle auf deutschem Boden, angefangen schon mit Friedrich Schlegel, eine eigenwillige, induktive Abbiegung des Begriffs ins Deutsche enthalten, die in dem Wort „Symbolik" Ausdruck findet und den eigentlichen, konventionellen Charakter der Novelle der Renaissance zu einem überkonventionellen, ewigen stempeln möchte[98]). Das schafft die Situation, die Adolf v. Grolman mit den Worten gekennzeichnet hat (Merker und Stammler, Artikel „Novelle"): „An keinem literarhistorischen

98) Dies kann auch die von Paul Ernst herangezogene Novelle des Giovanni Sercambi von 1375 nicht erschüttern.

Gebilde wie gerade an der Novelle zeigt sich mit überraschender Deutlichkeit die Unsumme von Folgen eines einmaligen Ereignisses: indem, mehr oder weniger fahrlässig, der deutsche Geist der Versuchung erlag, eine ihm durchaus fremde Ausdrucksform praktisch zu übernehmen . . . geschah es, daß die Probleme von Form und Inhalt in der hoffnungslosesten Weise durcheinandergeknäuelt wurden." Und diese „Folgen" erstrekken sich bis in die neueste Zeit, wo noch einmal Paul Ernst eine Gewaltanstrengung mit dem Ziel klassischer Novellistik machte, aber notwendig scheiterte. Denn, während romanische Form der Renaissance von außen her, eben von der Konvention, angelegt ist, wächst deutsche Form immer wieder von innen her, eben von Problematik und „Symbolik" aus. Nicht umsonst ist dem Deutschen alle höfische Konvention aus romanischen Bezirken überkommen, und es wäre wohl kein höfisches Wesen denkbar, ohne den maßgeblichen Einfluß Italiens, Spaniens und Frankreichs. Es soll hiermit nur in letzter Zuspitzung eine Wahrheit gesagt sein, die natürlich in ihrer einzelnen Begründung eine gründliche und umfassende Arbeit abgäbe.

Aber wir wollen diese Gedankengänge, um nicht ins Uferlose zu geraten, hier abbrechen und uns mit kurzer Schau der überlieferten deutschen „Novellen"-Theorien begnügen. Natürlich kann beileibe nicht die Rede davon sein, etwa alle tatsächlich geäußerten Definitionen und das, was ihnen in etwa nahekäme, auch nur aufzuzählen[99], denn allein die Bibliographie würde wohl schon ein Bändchen füllen. Die Schlegel, Goethe und Tieck, Heyse, Ernst und zuletzt noch einmal Franck genügen für den besonderen Zweck dieser Arbeit.

Nachdem das 18. Jahrhundert von „Novelle" noch so gut wie nichts gewußt hatte[100], steht das beginnende 19. auf einmal im Zeichen — zugleich — einer heftigen Diskussion theoretischer Erwägungen und einer eigenen Produktion der Novelle.

Friedrich Schlegel mit der „Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio"[101] macht 1801 den Auftakt.

99) Es seien — um eine Kostprobe zu geben — allein die Namen der in Walzels Arbeit, a. a. O., genannten Theoretiker genannt: Wieland, Eschenberg, Blankenburg, Schlegel (Friedrich und Wilhelm), Goethe, Tieck, Laube, Hebbel, Mundt, Hettner, Feuchtersleben, Gutskow, Rohde, Heyse, Nietzsche, Keller, Storm, Wilamowitz, Vischer, Seuffert, Hart, Ernst, Müller-Freienfels, R. M. Meyer, Mitchell. Dazu kämen nach neuestem Stand noch ungezählte andere, alle die Hirsch, Zincke, Bruch, Pongs, Grolman, Petsch, Borcherdt, Lukacs — wie der Sand am Meer.

100) Noch Schiller übersetzt 1750 Cervantes' „Novelas ejemplares" mit „Neue Beispiele".

101) Jugendschriften, herausg. von Minor, 2. Band, S. 411 ff.

Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, 8 Erzählungen in der Kunstform des Boccaccio" sind Ausgangs des 18. Jahrhunderts der erste praktische Beitrag [102]), können aber, trotz der darin enthaltenen Bemerkungen über Erzählkunst, nicht als erster Definitionsbeitrag genannt werden [103]). Die Schlegelsche Definition ist im Wortlaut oft genug zitiert worden, sodaß es hier genügt, sie dem Inhalt nach zu komprimieren: Gleich zu Anfang betont Schlegel den symbolischen Charakter der Novelle, die Subjektivität ihres Gehalts und die Objektivität ihrer Gestalt, sowie ihren gesellschaftlichen — und zwar heißt es „feine Gesellschaft" — konventionellen Anstrich. Eine noch unbekannte Geschichte außerhalb der nationalen oder Weltgeschichte, vielen merkwürdig und unterhaltend. Als reine Unterhaltungsnovelle aber („mit einem angenehmen Nichts") wird sie eine eigene Gattung nicht zu bilden vermögen, wenn dagegen der Erzähler ihr allegorischen Gehalt zu geben vermag, wird sie sich „immer als der Gipfel und die eigentliche Blüte der ganzen Gattung bewähren".

Die Goethesche Äußerung zur Novelle [104]), öfter noch zitiert als alle anderen, folgt nun zeitlich in den Gesprächen mit Eckermann unter dem 21. Januar 1827, wo sich Goethe mit diesem über den Titel seiner „Novelle" unterhält und bei dieser Gelegenheit auch die im 10. Kapitel des zweiten Teils der Wahlverwandtschaften eingeschobene Erzählung von den „Wunderlichen Nachbarskindern" als Novelle im alten Sinne bezeichnet. Es heißt da: „. . . was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen" etc. Mit dieser Bemerkung allein ist sehr viel nicht anzufangen, wenn man nicht auch die übrigen Gespräche mit Eckermann hinzuzieht und da unter dem 15. Januar liest, daß Goethe sich einer größeren Realistik gegenüber seiner früheren Novellistik der „Wanderjahre" in der „Novelle" befleißigt habe, die aber - wie weiter am 18. Januar zu lesen am Schluß der Novelle absichtlich, aus künstlerischem Zwang, ins Ideale sich unvermutet wende. Walzel sagt hierzu: (a. a. O., S. 241) „Ein Kunstgriff der Erzählungstechnik liegt vor. Diese Novelle will ganz und gar nicht bloß verraten, daß Menschen

102) 1795 in Schillers Horen.

103) Walzel, a. a. O., S. 237 ff.

104) Von A. v. Grolman, Merker & Stammler, Sp. 511, Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, 2. Band, 1926, Walter de Gruyter: „sehr mit Unrecht berühmt" genannt.

sterbliche Menschen sind[105]). Ihr ist es vielmehr um wohlberechnete Linienführung und um eine Stimmungsabfolge zu tun, die sich im Leser notwendig abspielen soll. Da offenbaren sich Form-Möglichkeiten, die der Novelle im Gegensatz zum Roman zugänglich sind." Wieder ist es bei Goethe wie bei Fr. Schlegel der Symbolcharakter der Novelle, der als ihr heiligstes Gut hervorgehoben wird.

Als Dritter hat Tieck im „Vorbericht zur „3. Lieferung" der Schriften, 1829, eine entscheidende Äußerung zum Thema getan. Sieht man genauer zu, so baut sich seine „Wendepunkttheorie" eigentlich auf Wilhelm Schlegel auf, der lange vor ihm in näherer Ausführung der Gedanken seines Bruders einen „entscheidenden Wendepunkt" für die Novelle gefordert hat. Aber diese Theorie ist seither mit dem Namen Tiecks so eng verknüpft, daß wir auch an dieser Stelle die Definition Wilhelm Schlegels übergehen durften, der als Eigenes zur Theorie des Bruders nur die schärfere Ausprägung der Idee von der historischen und der absoluten Zeit fügte. Tieck nun sagt[106]): „Die Novelle stellt einen kleinen oder großen Vorfall ins hellste Licht, der — so leicht er sich ereignen kann — doch wunderbar, vielleicht einzig ist. Diese Wendung der Geschichte, dieser Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt, wird sich der Phantasie des Lesers umso fester einprägen, als die Sache, selbst im Wunderbaren, unter anderen Umständen wieder alltäglich sein könnte. So erfahren wir es im Leben selbst, so sind die Begebenheiten, die uns von Bekannten aus ihrer Erfahrung mitgeteilt, den tiefsten und bleibendsten Eindruck machen . . . Die Novelle läßt alle Farben und Charaktere zu, nur wird sie immer jenen auffallenden Wendepunkt haben."

Zwar nicht an dieser Kernstelle seiner Definition, obwohl auch hier schon vom „Wunderbaren" die Rede ist, aber kurz darauf spricht Tieck von „einer höheren ausgleichenden Wahrheit", die wiederum, wenn auch nicht so stark wie bei den Vorgängern, auf den Symbolcharakter der Novelle hindeutet.

Von Tieck ist ein weiter Sprung, und man ist in dieser Zeit nicht müßig gewesen, bis zu Paul Heyse und seiner erstmalig 1871 in der Einleitung zu seinem deutschen Novellenschatz aufgestellten Novellentheorie, die er später in den

105) So sagt F. Th. Vischer in seiner Ästhetik von Boccaccios Novelle.
106) Gesammelte Schriften, XI, S. 86 ff.

„Jugenderinnerungen und Bekenntnissen“ [107]) wieder aufnahm. Kurz gesagt, fordert er von der Novelle vor allem eine scharfgeschnitte Silhouette, die sich dem Gedächtnis einpräge, und als Vorbild stellt er die 9. Novelle des 5. Tages aus dem Decamerone Boccaccios vom „Falken“ hin. Seit diesem unseligen Tage datiert die „Falkentheorie“ Heyses, die zu oft durch die Abhandlungen über Novelle gegangen ist, um hier nicht noch einmal wiederholt werden zu müssen. Lediglich die von Wilhelm Schäfer in seinem bereits mehrfach erwähnten Vortrag über die Entstehung seiner Anekdoten, S. 219, gefällte Aburteilung des Falken möge hier Platz finden: „Ist es einseitig, wenn ich sage, daß dieser Falke bei Boccaccio durchaus nicht das Sinnbild dieser Handlung ist, daß in seiner Novelle überhaupt die Liebe eines Mannes zu einer Frau mehr von der Seite witzig beleuchtet als auf ein Symbol gesteigert wird. Der Falke ist ein Sinnbild des Zufalls, der hier ein feines Spiel treibt, aber kein Sinnbild der treuen Liebe des jungen Mannes; und so möchte ich Heyse entgegnen, daß die Novelle immer dann einen Falken als Surrogat eines Sinnbildes nötig hat, wenn sie selber nicht dazu gesteigert werden kann.“

Heyse ist seitdem von so vielen Einsichtigen erledigt worden (von Grolman, a. a. O. — Franck, a. a. O. — Petsch, a. a. O. etc.), daß wir uns nicht länger bei ihm aufzuhalten brauchen.

Von Heyse zu Paul Ernst ist wieder ein Sprung von über 30 Jahren, in denen es Novellendefinitionen hagelte, wie es schon beinahe zu einer Seuche geworden war, daß jeder noch so kleine Geist die Poetik mit seinen Eingebungen bereichern mußte. In Paul Ernst aber erhebt wieder ein Mann seine Stimme, der in der Folge viele gelauscht haben. Vor allem empfindet man das Ernstsche Ethos nach so langer Zeit seichter Geistreicheleien erlösend und erfrischend. 1906 in der ersten Auflage des „Weg zur Form“ [108]) äußert sich Ernst zur Technik der Novelle, die er mit dem Drama vergleicht: „Wie das Drama eine abstrakte Kunstform ist, welche interessante Inhalte des Lebens, d. h. Punkte, um welche sich bei den Menschen Energien lagern, in einem sinnlichen Gewand gibt, durch dessen Anblick diese Energien gelöst werden (mag das Gewand in engerer oder weiterer Beziehung zur Wirklichkeit stehen, welches Sache des Zeitgeschmackes ist und das ewige, d. h. im Technischen

107) Berlin, 1901, S. 348 ff.

108) Paul Ernst, „Gesammelte Schriften“ in 15 Bänden, Georg Müller, München. — „Der Weg zur Form“, 2. Aufl., Berlin, Hyperion-Verlag, 1915.

begründete Wesen der Kunst nicht berührt), so ist es auch die Novelle." Drei Novellengruppen werden unterschieden: 1.) Die Schicksalsstunde eines Menschen, 2.) das charakteristische und eigentümliche Vorkommnis (diese Art überwiegt da, wo die Novelle sich in ihren Anfängen aus Anekdote und Märchen entwickelt), 3.) die geistreiche Antwort. — Heute ist die Novelle in einer heillosen Auflösung begriffen, die in der Relativierung ihre Ursache hat. Diese Auflösungstendenz wird an einer Gegenüberstellung der „Witwe zu Ephesus" mit einer modernen Bearbeitung desselben Motivs durch Georg Rodenbach ad oculos demonstriert.

Im Schlußwort zur Judenbuche fordert Ernst mit Nachdruck, daß auch die Persönlichkeit des Dichters in der Beurteilung der Novelle wie des Romans einer Kritik unterzogen werden müsse und gebietet damit der seit Oscar Wildes paradoxem Wort eingerissenen Auffassung ein Halt, daß der Wert des Werkes nichts mit der Wahrhaftigkeit seines Schöpfers zu schaffen habe. Dann fordert er ebendort für die Novelle ein irrationales Element. Die Entwicklung eines Novellenmotivs aus Totemismus und Fetischismus, d. h. durch rationale Fortentwicklung von diesen Anschauungsstufen, zeigt Ernst im folgenden und schließt mit der nochmaligen Feststellung heutiger völliger Formzertrümmerung, glaubt aber, daß neue Wege durch Konstruktion und Kombination sich eröffnen müssen. Er selbst [109]), wie die ganze neuklassische Richtung, vor allem W. v. Scholz [110]), hat sich um eine Wiedererweckung der strengen Novellistik mit heiligem Eifer bemüht. War dieser Einsatz bester Kraft erfolggekrönt?

Wie ein Unstern schwebt romanische Novellistik über der deutschen Dichtung. Fast jeder Erzähler hat ihr allzu willig seinen Tribut gezollt. Wenn Hans Franck nun in seiner deutschen Erzählkunst (a. a. O., S. 123) von den „urdeutschen Formgesetzen" Heinrich von Kleistscher Novellistik spricht, so berührt das wie eine Erlösung nach langem Alpdruck. Nur „Novellistik" hätte Franck sie nicht nennen sollen, denn das ist sie nie gewesen, wie Kleist es selbst empfand [111]). Alle

109) Altitalienische Novellen, Insel-Verlag, Leipzig. — Der Tod des Cosima. Novellen, Meyer & Jessen, Berlin. — Geschichten von Komödianten und Spitzbuben, Novellen. — Geschichten aus dem Süden, Novellen. — Die Prinzessin des Ostens, novellistische Dichtungen. — Die Hochzeit, Novelle. — Die Taufe, Novelle. — Der Nobelpreis, Novelle. — Geschichten von deutscher Art. — Sämtlich bei Georg Müller, München.

110) Der deutsche Erzähler, München, 1916.

111) v. Grolman, a. a. O., S. 616.

deutschen Novellentheorien mußten, mit Ausnahme weniger à la Heyse, erst einen deutlich deutschen Begriff, eben die „Symbolik", einführen und damit ihre Novellentheorien für ein deutsches Publikum erst genießbar machen. Franck konstatiert in der Erzählkunst ausdrücklich diese Wandlung des deutschen Novellenbegriffs (S. 47 ff.). Er erkennt zwar, daß das Wesen der Novelle als „wortbegleitete unerhörte Tat" geblieben ist, daß aber längst Renommistereien und Abenteuer uns nicht mehr genügen, sondern daß wir in der Tat die sittliche Bewährung fordern. Nicht mehr Wahrscheinlichkeit (unter deren Gesetzen alle romanische, von rationalistischer Entzauberung ausgehende Novellistik steht), sondern innere Wahrheit wird verlangt. Denn nur dadurch, (S. 56 f.) „ist jener Augenblick des Daseins durch die Kunst erreicht, der uns aus den niederen, drückenden Konnexen löst, um uns jene Kräfte deutlicher im Alltäglichen spüren zu lassen, die unser Wesen und unser Geschick bestimmen." Und die Novellenabhandlung Francks schließt (S. 68): „Hinein in den Strom dieses neuen synthetischen Weltglaubens!"

Erst in jüngster Zeit und da eigentlich durch Wilhelm Schäfer erhebt auch die Anekdote formale Ansprüche, während bisher der Terminus mehr der Kennzeichnung des Stofflichen diente, wie dies noch heute überwiegend bei Legende, Sage, Märchen usw. der Fall ist, mit denen wohl formale Vorstellungen verbunden sind, die aber niemals zu einer formalen Gesetzlichkeit sich erheben. Man erkennt aber sogleich bei Schäfer, wie weit der Begriff „Anekdote" bei ihm gedehnt ist. Die Unterbauung seines unerhörten Ausspruchs ist nicht mehr dienend, sondern tritt oft ganz in den Vordergrund. Schäfer, der mit einem beinahe artistisch zu nennenden, akademisch gepflegten und gekonnten Stil eine unerhört feinbalanzierte Wortkunst treibt, die ihm zwar durch seine außergewöhnliche Schulung in Fleisch und Blut übergegangen sein mag, bildet geradezu den Gegenpol zu Josef Winckler, der sein höchstes Ziel in der volksnahen Sprache sieht und dadurch weit blutvoller treibt.

Friedrich Schlegel kann noch sagen: „. . . es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte . . ." aber Erwin Rohde in seinem 1875 gehaltenen Referat[112]) über griechische Novellendichtung und ihre Zusammenhänge mit dem Orient meint offenbar die Anekdote, wenn er (S. 58) ausführt: „Ich verstehe also hier unter „Novelle" nicht jeden be-

112) Verhandlungen deutscher Schulmänner, a. a. O.

liebigen Bericht über irgendeinen Vorgang des täglichen Lebens, irgendein witziges oder boshaftes Wort vom Markte, jede beliebige Erzählung eines merkwürdigen historischen Vorgangs neuer oder längstvergangener Zeit . . . Man könnte sich, wenn man alle Berichte jener eben bezeichneten Art zu den „Novellen" rechnen wollte, mit vollem Recht auf den Gebrauch mancher älterer Italiener berufen, z. B. des Sacchetti . . ." In neuerer Zeit scheint Wilhelm Schäfer wieder im Sinne Schlegels die Begriffe zu vertauschen, wenn er in dem 1910 gehaltenen Vortrag (a. a. O.) auf S. 210 von seiner „Anekdote vom ‚Schwarzversiegelten'" spricht und kurz darauf, S. 211, fortfährt: „Daß ich schließlich keine Schnurre, sondern eine Novelle daraus machte, dazu war ich von Anfang an durch das Wort vom ‚Schwarzversiegelten' gestimmt". — Die 1911 von Dr. W. Ahrens herausgegebenen „Gelehrten-Anekdoten" [113]) tragen wiederum den deutlichen Stempel der im witzigen oder bedeutenden Wort pointierten kurzen Erzählungen, ohne wesentlichen Unterbau. In der 5. Auflage von Mielke-Homann: „Der deutsche Roman des 19. und 20. Jahrhunderts" [114]) wird (S. 342) die Schäfersche Anekdote als neue Dichtungsform bezeichnet. „Sie bringen auch, wie die üblichen Anekdoten, deren unerreichter Meister bisher Heinrich von Kleist geblieben ist, eine Geschichte, die auf eine scharfe Pointe zugeschnitten ist. Doch bringt Schäfer nicht nur gerade diese Pointe allein, sondern er stellt sie auf einen breiteren Unterbau". Es wird allerdings auch empfunden, daß oft ein (ebenda) „seitenlang ununterbrochen fließender sanfter Jambenstrom ermüdet und das Darzustellende allzu weich verhüllt und fast unkenntlich macht". Wenn das auch nicht direkt hierher gehört, so mag doch darauf hingewiesen sein, daß Schäfer, dessen höchstes Ziel es nach vielfachen Aussprüchen ist, ins Volk zu dringen, hinter dem viel später beginnenden Josef Winckler auflagenmäßig weit zurückblieb und das Volk so aufs sinnfälligste bewies, daß es die kernig echte Sprache Wincklers dem kunstvollen, kultivierten Stil Schäfers vorzieht. Die von Rockenbach in seinem 1924 ausgesandten Rundschreiben getroffene Definition als „pointierte Einzelhandlung, die in ihrer Isoliertheit blitzartig das Ganze des betreffenden Lebens aufhellt" spricht von einem bedeutenden Wort schon gar nicht mehr. — Auch der Artikel „Anekdote" im Reallexikon von Merker und Stammler, a. a. O., von Dr. H.

113) „Gelehrten Anekdoten", gesammelt und herausgegeben von Dr. W. Ahrens, Berlin-Schöneberg, Verlag von Hermann Sack, 1911.

114) Dresden, 1920, bei Karl Reisner.

Beyer, erwähnt den ursprünglichen Charakter der Anekdote nicht, sondern begrenzt sie als „bezeichnenden Vorfall", um das möglichst genaue Bild — allerdings in gedrängter Kürze und pointertem Aufbau — einer Persönlichkeit, einer Zeit, einer geistigen Strömung zu geben. Die Eröffnung mache gleich auf den Inhalt als auf etwas Beachtenswertes aufmerksam. „Ihre wesentliche Wirkung beruht (auch heute noch) auf dem mündlichen Gebrauch —" Verwandtschaft mit Fabel und Schwank. — Rinn und Alverdes (a. a. O.) setzen im Nachwort ihres Anekdotenbuches ausdrücklich fest, daß es sich im Bestand des Buches um „kurze Berichte von Taten, Leiden und Opfern des Menschen, die entweder wirklich geschehen sind oder doch als in dieser Welt möglich betrachtet werden können" handele, nicht etwa nur um witzige Antworten. Durch den Nachsatz erweitern sie gegenüber allen bisherigen den Begriff Anekdote, der sonst immer zur Bezeichnung einer, zum mindesten behaupteten, tatsächlichen Begebenheit dient. — Adolf von Grolman (a. a. O.) schließlich scheint von der Anekdote überhaupt nichts zu halten, da er sie mehrmals als „Journalistik" in einer Reihe mit Kurzgeschichten, Erzählungen, Skizzen und Essays ablehnt. (A. a. O., S. 618). — Der kurze Artikel im Sachwörterbuch (a. a. O.) von Borcherdt bedauert die Lücke der Literargeschichtsschreibung in puncto Anekdote und betont ihren Charakter als Wort-Pointe. Ausgangs werden Kurzgeschichten als „erweiterte Anekdoten" bezeichnet. —

Ein eingehendes Zeitungsstudium der Jahrgänge von 1900 bis heute, in Sprüngen von 5 Jahren, hat schließlich außerordentlich vielseitiges Material gefördert, dessen einzelne Anführung hier zu weit gehen würde, dessen Ergebnis aber die Feststellung des Wortwitzcharakters der Anekdote für die Zeitung mit ganz wenigen Ausnahmen war. Es ist dies nicht unwesentlich, da die Zeitung das gegebene Sprachrohr für die Anekdote seit Anbeginn ist und sie dem mündlichen Bericht noch relativ am nächsten steht.

Was nun den Roman angeht, so müssen wir uns hier auf wenige Zeilen beschränken. Daß es sich beim Roman nicht nur um die scharfe Beleuchtung eines einzelnen Ereignisses, einer isolierten Tat oder eines Ausspruches handelt, darin gehen alle Definitionen — auf die wir uns hier nicht näher einlassen können — einig. Anders ist es schon mit der Stellungnahme zur Verwurzelung des Romans im Epos, mit der Klassifizierung der auf der Grenze zwischen Epos und Roman stehenden Gebilde usw. Wichtig ist hier nur die Einmütigkeit der Theo-

rien in dem Punkte festzustellen, daß es sich beim Roman stets um die flächige Darstellung ganzer Lebens- und Zeitabläufe handelt, daß hier Geschehnisreihen, Ketten von einzelnen in innerer Beziehung zueinander stehenden Vorfällen gestaltet sind, daß lange Strecken reflektierender Einfälle oder beschreibender Schilderung dem Wesen des Romans ebenso entsprechen, wie die großartige Grundierung z. B. eines biographischen Romans durch ein umfassendes Zeit- oder Geschichtsbild usw. Wer also Kurzgeschichte wie Rockenbach als Inhaltsangabe eines Romans, als „5-Minuten-Roman" aufgefaßt haben will, dem kann es unmöglich um Gestaltung einer entscheidenden Tat, eines unerhörten, symbolkräftigen Vorfalles gehen, das muß von vornherein eindeutig feststehen. Etwas anderes wäre es, wenn man mit Bezug auf die Kurzgeschichte die Episodentechnik mancher Romane untersuchen würde oder nach Einstreuungen, wie im Wilhelm Meister, fahndete, die sich gewiß in nicht wenigen Fällen als vollendete Kurzgeschichten erweisen würden. Josef Ponten schreibt beispielsweise in Beantwortung der Rundfrage: „In gewissen Teilen ist und wird „Volk auf dem Wege" Rahmenerzählung, darin dies und das Erzählte wahrscheinlich Kurzgeschichte ist, z. B. „Erzählung des Pfarrers" in „Im Wolgaland", „Brand Moskaus" aus ebenda und anderes Ähnliches, in „Die Väter zogen aus" z. B. die Versteigerung des Doms in Speyer, die Zerstörung der Kirche von Schwetzingen und anderes. Auch die in Essen vorgelesene Geschichte „Fra Diavolo" aus dem 3. in Arbeit befindlichen Bande. „Kurzgeschichte" ist mir also Mittel im epischen Großbau." — Dem aber nachzugehen, wäre eine Spezialuntersuchung; es konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht geschehen.

Wie sehr die fortschreitende Zersetzung der Prosa schon seit der Jahrhundertwende von Einsichtigen empfunden und mit dem ganzen Einsatz ihrer Kraft bekämpft wird, haben wir an der neuklassischen Bewegung und da besonders an Paul Ernst gesehen. Auf wissenschaftlicher Seite ist es besonders Adolf von Grolman mit seinem häufig angeführten Aufsatz aber auch ungezählte andere neben ihm urteilen so -, der die Lage der deutschen Novellistik gekennzeichnet hat. Ein starker Zug zur Form macht sich seit 1900, besonders aber seit Ernst, bemerkbar. Er äußert sich auf der einen Seite darin, daß man in einer gewissen Hilflosigkeit zu dem Narkotikum der romanischen Novellistik greift, daß man Boccaccio und Poggio immer wieder und in ungezählten Neuausgaben und Neuübersetzungen hervorholt und in einer unbegreiflichen Ehr-

furcht und Anbetung vor dem Paradies romanischer Novellistik verzückt die Augen hebt, als ob nichts sonst in der Welt einen Anspruch auf Form hätte. von Grolman tut dies in starkem Maße (a. a. O., S. 615 z. B.) und zahllose andere mit ihm. Daneben findet man auf dieser Seite eine gewisse Geringschätzung Kleists, der ja eben gar kein Novellist sei. Nein, er war es gewiß nicht, und er ist uns darum umso lieber. Die aber ihre Tradition heute auf diesen Kleist gründen, sind gerade die Kronzeugen geworden für die Kurzgeschichte. Er und Hebbel sind ihre deutschen Ahnen. Man kann sie nicht schöner würdigen, als es Hans Franck in seiner „Deutschen Erzählkunst" getan hat, wie es an anderem Orte bereits gesagt ist.

An verschiedenen Stellen dieser Arbeit wurde besonders scharf geurteilt über das „Gedicht in Prosa" und den Hand in Hand damit gehenden Impressionismus. Es ist dies eine andere romanische Erbschaft, die wir antraten und die auf deutschem Boden jene Formzersetzung herbeiführte, die jetzt so sehr auch von romanistischer Seite beklagt wird.

Heilung wurde erstrebt, sollte kommen, mußte kommen — von einem neuen Willen zur Form. Aber wie konnte man auf den Gedanken verfallen, solche Heilung von einem dem Deutschen im tiefsten fremden Formgebilde klassisch romanischer Prägung zu erwarten? Einem Gebilde, das wir ästhetisch bewundern und gleich dem südlichen Tempel in seinen Proportionen, in seiner Rundung wohl begreifen und anstaunen konnten, nicht aber aus eigener Seele neu hervorzubringen vermochten [115]). Denn das, was seit Kleist und Hebbel als „belastende" Problematik, als Reflektion und grübelnde Kraft allen Romanisten ein Dorn im Auge gewesen war, was diesen in deutschen Händen ihre geweihte Form immer wieder zu zerstören trachtete, gerade das suchte nach Erlösung, nach Durchbruch durch die schöne Schale, nach Befreiung von konstruktiver Fessel. Es suchte ein energetisch-dynamisches Element deutscher Art über ein harmonisch-statisches romanischer Art obzusiegen. F. Th. Vischer erklärt, die höchste Kunst Boccaccios läge eben darin, daß er — was sollte ein Renaissancemensch Italiens auch sonst tun? — sage, daß Menschen eben Menschen seien.

115) Josef Ponten, der Meister moderner Novellistik, lehnt in Beantwortung der Rundfrage ausdrücklich den Einfluß italienischen Vorbildes ab für seine Novellen: „Der Meister", „Die Insel", „Die Bockreiter", „Die erste Rheinreise", „Das Haus des Arztes", „Die Uhr von Gold" — sämtlich Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Berlin.

Eine neue, anders geartete Form aber mußte das energetisch-dynamische Bewußtsein des deutschen Menschen notwendig schaffen. Seine Kunst konnte sich nie und nimmer in-sich-ruhend begnügen. Sie mußte, innerem Zwang gehorsam, ein Mehr erfüllen, auf ein Mehr hinzielen.

VIII. wir können es an dieser Stelle ruhig verraten, Hans Friedrich Blunck, sagte es wohl am klarsten und schönsten: „Kurzgeschichte ist die knappeste Form jener Erzählungen (Novellen), in denen der Schicksalswille eines Menschen dargestellt wird oder sein Lebensweg vom Eingriff einer höheren Macht berührt wird."

Was sollte man dem noch hinzufügen und nicht notwendig durch minder Entscheidendes dies verwischen?

Wir haben in der Untersuchung unseres Terminus gefunden, daß das Wort Kurzgeschichte die Bezeichnung eines kurzen Geschehens treffe, das als solches kurz sei, nicht aber auch zwangsläufig seine Darstellung, also die räumliche Ausdehnung des Geschriebenen, die es darum doch in den meisten Fällen sein wird. Somit wäre also eine Handlung erste Vorbedingung für die Kurzgeschichte. Daß diese Handlung bedeutend sei und den Schicksalswillen eines Menschen symbolisch darstellen müsse, haben wir als Wesenszug deutscher Erzählkunst erkannt und in Francks Kurzgeschichten bestätigt gefunden. Zurückschauend mag am ehesten Tiecks Wendepunkttheorie dem Wesen der Kurzgeschichte entsprechen. Wenn wir nun noch zum Schluß hinzufügen, daß es dem dynamisch-energetischen Charakter dieser steil aufragenden Form entspricht, daß sie einen Antrieb, einen „Stachel" im Herzen zurückläßt, so ist wohl alles gesagt, was nötig ist, ohne doch durch ein zu enges, ins Einzelne hinabsteigende Schema die Definition zu einem eigenwilligen Programm zu machen. Entscheidend wird für solch präzisere Formulierung das bleiben, was Franck in der Erzählkunst als Aufgabe des Erzählers nennt und das in der Distanzierung vom Erzählten, in der Meidung des beschreibenden Zuständlichen und in der Charakterisierung durch Handlung, sowie in der wahrhaftigen Lösung der Krise ohne Rücksicht auf „Wahrscheinlichkeit" der Lösung enthalten ist, wie sie Kleist noch nicht finden konnte, der darum direkt für die Kurzgeschichte nicht ins Feld geführt werden kann.

ANHANG.

Literaturnachweis.

E. M. Albright: The short story, its principles and structure, 1907, Macmillan.

Charles Sears Baldwin: American short stories, selected and edited with an introductory essay on the short story. Longmans, Green, and Co., New York, London, Bombay, and Calcutta, 1910, 2. Auflage.

Hans Heinrich Borcherdt: Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland, I. Teil vom früheren Mittelalter bis zu Wieland. Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, Leipzig, 1926.

H. Bruch: Über die Novelle, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 22, 1928.

Henry Seidel Canby: The short story in English, New York, Henry Holt and Co., 1909.

Thomas Carlyle: Critical and Miscellaneous Essays, collected and republished, London, 1869, Band 1.

Emil Dovifat: Die Zeitungen, Flamberg Verlag, Gotha, 1925.

Georg Ellinger: E. T. A. Hoffmann, sein Leben und seine Werke, 1894.

Hanns Martin Elster: Die Kurzgeschichte oder „Skizze", Die Horen, Jahrgang 6/1930, S. 708 ff.

Paul Ernst: Gesammelte Schriften in 15 Bänden, Georg Müller, München.

A. v. Engelhardt: Der russische Maupassant, in: Das literarische Echo, I. Jahrgang, 1899, Sp. 1140.

J. Esenwein: Writing the short-story, a practical handbook on the rise, structure, writing, and sale of the modern short-story. Hinds, Noble and Eldridge. Publishers, New York, 1909.

Bernhard Fehr: Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Handbuch der Literaturwissenschaft, Wildpark-Potsdam, Athenaion-Verlag.

Hans Franck: Deutsche Erzählkunst, 1922, Friedrich Lintz-Verlag, Trier.

Gesamtkatalog der Preußischen Staatsbibliotheken in Berlin.

N. L. Goodrich: Prose fiction, a bibliography, Bulletin of Bibliography, July, 1906, to January, 1908.

Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, 4. Band, 1. Abt., 2. Teil, Gefoppe — Getreibs, Leipzig, Hirzel, 1897, Sp. 3857 ff.

Adolf v. Grolman: Die strenge „Novellen-Form und die Problematik ihrer Zertrümmerung", Zeitschrift für Deutschkunde, Jahrgang 1929, Heft 10, S. 609—627, Leipzig, Teubner.

Otto Groth: Die Zeitung, ein System der Zeitungskunde (Journalistik), 1928, J. Bensheimer, Mannheim, Berlin, Leipzig.

Gustav Gruener: Notes on the influence of E. T. A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe, Publications of the modern Language Association of America, vol. XIX, No. 1, New Series, vol. XII, No. 1, Marsh 1904, S. 1—25.

Hans Halm: Anton Tschechows Kurzgeschichte und deren Vorläufer, Weimar, Verlag von Alexander Duncker, 1933, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte von Franz Muncker, herausgegeben von Walter Brecht, Band LXVII.

C. Hamilton: Materials and methods of fiction.

Handbuch der deutschen Tagespresse. 5. Auflage, herausgegeben vom Deutschen Institut für Zeitungskunde, 1934. Berlin, Carl Duncker Verlag.

A. Hirsch: Der Gattungsbegriff „Novelle", Germ. Stud. 64, 1928, Berlin.

Walther Hofstaetter und Ulrich Peters: Sachwörterbuch der Deutschkunde, Teubner, 1930, Artikel „Anekdote", „Novelle".

Klemperer-Hatzfeld-Neubert: Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur Französischen Revolution, Handbuch der Literaturwissenschaft.

Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 11. Aufl., Walter de Gruyter, Berlin und Leipzig, 1934.

Felix Langer: Die Kurzgeschichte, Die Literatur, Jahrgang 32, 1930, S. 613 f.

Emil Lucka: Grenzen der Seele, Schuster und Löffler in Berlin, 1920, 8.—9. Aufl.

G. v. Lukacs: Die Seele und die Formen, Berlin, 1910.

Arthur Luther: Geschichte der russischen Literatur, Bibliographisches Institut, Leipzig, 1924.

Martin Maack: Die Novelle, ein kritisches Lexikon über die bekanntesten deutschen Dichter der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Novellisten, mit einer Einleitung von C. Beyer, Verlag der Novellenbibliothek, Eduard Strauch, Leipzig, 1896.

Hamilton W. Mabie: The Outlook, 25. Iv. 1908.

Werner Mahrholz: Literargeschichte und Literarwissenschaft, Mauritius Verlag, Berlin, 1923. — Deutsche Literatur der Gegenwart, Probleme, Ergebnisse, Gestalten, Berlin, 1932, Sieben Stäbe-Verlag.

Brander Matthews: The Philosophy of the short-story, New York, Peter Smith, 1931.

Merker & Stammler: Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, 4. Bd., 1925—1931, Walter de Gruyter, Artikel „Novelle", „Anekdote", Rahmenerzählung".

Ernst Meunier und Hans Jessen: Das deutsche Feuilleton, Carl Duncker, Berlin, 1931.

R. M. Meyer: Deutsche Stilistik, Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen, 3. Bd., 1. Teil, München, 1906, Becksche Verlagsbuchhandlung. — Weltliteratur im XX. Jahrhundert, 1913.

Mielke-Homann: Der deutsche Roman des 19. und 20. Jahrhunderts, 5. Aufl., Dresden, 1920, bei Karl Reisner.

Bliss Perry: A Study of Prose Fiction, Boston and New York, 1902.

Peters (siehe Hofstaetter).

Julius Petersen: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft, 1926, Quelle & Meyer, Leipzig.

Robert Petsch: Die Kunstform der Novelle, Pädagogische Warte, Heft 13, 1. Juli 1929, S. 577—584.

Gustav L. Plessow: Das amerikanische Kurzschauspiel zwischen 1910 und 1930, Max Niemeyer, Halle a. d. Saale, 1933. Studien zur englischen Philologie, LXXXIII. — Gotische Tektonik im Wortkunstwerk.

Erwin Rohde: Kleine Schriften, Beiträge zur Geschichte des Romans und der Novelle, zur Sagen-, Märchen- und Altertumskunde, Tübingen und Leipzig, Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1901. — Verhandlungen der 30. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Rostock,

Teubner, Leipzig, 1876: „Über griechische Novellendichtung und ihren Zusammenhang mit dem Orient."

Albert Soergel: Dichter aus deutschem Volkstum, Dichtung und Dichter der Zeit, eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, R. Voigtländer, Leipzig, 1934.

Schüßler: Referat über die Kurzgeschichte, gehalten am 1. 2. 1935 im Deutschen Institut für Zeitungskunde zu Berlin.

Sigilla Veri: Stauffs Semi Kürschner, 2. Aufl., Bodungs-Verlag, hrsg. von E. Ekkehard.

Stammler (siehe Merker).

Luise Thon: Die Sprache des deutschen Impressionismus, München, Max Hueber Verlag, 1928.

Walther Vark: Die Form in der Novelle, Inaugural-Dissertation, Buchdruckerei und Verlagsanstalt G. m. b. H., Münster i. W., 1930.

Oskar Walzel: Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung, Quelle & Meyer, 1926.

Max Wieser: Weltliteratur der Gegenwart, 1890—1931, I. Bd.: Germanische und nordische Länder, Berlin, 1931.

W. Wilmanns: Deutsche Grammatik, II. Abt., Wortbildung, 2. Aufl., Berlin und Leipzig, 1922, S. 539 f.

Richard Wülker: Geschichte der englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, 2. Aufl., Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1911.

Heinrich Wuttke: Die deutschen Zeitschriften und die Entstehung der öffentlichen Meinung, Leipzig, Verlag von Johann Wilhelm Krüger, 1875.

Paul Zincke: Heyses Novellentechnik, Karlsruhe, 1927.

47 Antworten auf eine Rundfrage (siehe Seite 51).

Die Mappen „Anekdote" und „Novelle" aus dem Scherl-Archiv, Berlin.

Jahrgang 1900—1934 der Rheinisch-Westfälischen Zeitung.

Jahrgang 1934 des Völkischen Beobachter.

W. Ahrens: Gelehrtenanekdoten, Berlin-Schöneberg, Verlag von Hermann Sack, 1911.

Peter Altenberg: Wie ich es sehe. — Was der Tag mir zuträgt. S. Fischer, Berlin.

Paul Alverdes und Hermann Rinn: Deutsches Anekdotenbuch, eine Sammlung von Kurzgeschichten aus 4 Jahrhunderten, Callwey, München, 1927. — Reinhold oder die Verwandelten, München, Georg Müller. 1931. — Velhagen & Klasing, Deutsche Ausgaben 253.

Werner Bergengruen: Das Brauthemd, 3 Novellen, 1925, Iris-Verlag, Frankfurt a. M.

Rudolf G. Binding: Die Geige, 4. Novellen. — Moselfahrt aus Liebeskummer, Novelle in einer Landschaft. — Das Peitschchen, eine Weihnachtsgeschichte. Sämtlich bei Rütten & Loening.

Bischoff (siehe Rockenbach).

H. Fr. Blunck: Von Tieren und sonderbaren Käuzen über und unter der Erde, Velhagen & Klasing, Deutsche Lesebogen 157.

Boccaccio: Gesammelte Werke, Rösl-Klassiker, herausgegeb. und eingel. von Max Krell, 1924, Rösl & Cie., München und Leipzig. — Deutsche Volksausgabe von Gustav Körner, Leipzig, Verlag des Literaturbüro, 1881. — Der Novellenschatz des Decameron, neu bearbeitet und herausgegeben von Rolf Ghebardo, Verlag der Literaturwerke Minerva, R. Max Lippold, Leipzig, 1924.

Frédéric Boutet: Das letzte Abenteuer, München, bei Georg Müller, 1927.
Britting (siehe Rockenbach).
Ferdinand Bucholtz: Der gefährliche Augenblick, Juncker und Dünnhaupt.
Geoffrey Chaucer: Deutsche Ausgabe von A. v. Düring, Bd. 1—3, Straßburg, 1883—1887.
Joseph Conrad: Sonderbare Käuze, 3 Novellen, J. Engelhorns Nachf. Stuttgart, 1928.
Alphonse Daudet: Briefe aus meiner Mühle, übersetzt von Emmy Becher, Stuttgart, Engelhorn.
Max Dauthendey: Gesammelte Werke, Langen, München.
Charles Dickens: Ausgewählte Romane und Novellen, Insel-Verlag, Leipzig.
Conan Doyle: Sherlock-Holmes-Serie bei Neufeld & Henius, Berlin.
Annette v. Droste-Hülshoff: Kritische Gesamtausgabe, 5 Bde. Müller, München.
Eidlitz (siehe Rockenbach).
Euringer (siehe Rockenbach).
Marieluise Fleisser: Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten, Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin, 1929.
Hans Franck: Zeitenprisma, 3 x 13 Geschichten, Müller, München, 1932. — Der Regenbogen, 7 x 7 Geschichten, H. Haessel-Verlag, Leipzig, 1927.
Fuege (siehe Rockenbach).
Georg v. d. Gabelentz: Velhagen & Klasings Deutsche Ausgaben 253.
Wssewolod Garschin: Eine Nacht, München bei Georg Müller, 1926.
Glaßbrenner: Alt Berliner Skizzen, Reclam, U. B.
Goethe: Sämtliche Werke, neu durchgesehene und ergänzte Ausgabe in 36 Bänden mit Einleitungen von Karl Goedeke, Stuttgart, Cottasche Buchhandlung. — Kürschners Deutsche National-Literatur, historisch-kritische Ausgabe in 32 Bd., Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft.
Nikolaj Gogol: Werke in 2 Bd., herausgegeben von A. Luther, Bibliographisches Institut, Leipzig.
Maxim Gorkij: Das blaße Leben, Novellen, Malik-Verlag, Berlin.
Jeremias Gotthelf: Reclam U. B.
John Gower: Confessio amantis, herausgegeben von Pauli, 3 Bd., London, 1856.
Oskar Maria Graf: Kalendergeschichten, Drei-Masken-Verlag, München, Berlin, 1929.
Francis Bret Harte: Kalifornische Erzählungen, Reclam U. B.
Nathaniel Hawthorne: Romane und Erzählungen, Müller, Potsdam.
Johann Peter Hebel: Anekdoten, Herausgeb. von Hans Franck, Gebr. Stiepel, Reichenberg, 1924. — Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds, Reclam U. B.
Ernest Hemingway: In unserer Zeit, Erzählungen, Deutsch von Annemarie Horschitz, Rowohlt, 1932. — Männer, Ebenda, 1929.
Herke (siehe Rockenbach).
Hermann Hesse: Das Meisterbuch, Deutsche Bibliothek, Berlin, 1913. — Novellino, Novellen und Schwänke der ältesten italienischen Erzähler, Verlag Seldwyla, Bern. — Gesammelte Werke bei S. Fischer, Berlin.
Paul Heyse: Novellen, Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin, 1904. — Jugenderinnerungen und Bekenntnisse, Berlin, 1901.
Hillekamps (siehe Rockenbach).
E. T. A. Hoffmann: Gesamtausgabe von W. Harich, Lichtenstein, Weimar. — Sämtliche Werke, Serapions-Ausgabe, Walter de Gruyter & Co., 1922.
Robert Hohlbaum, Velhagen & Klasing, Deutsche Ausgaben 253.
Arno Holz: Gesammelte Werke, Dietz, Berlin.
Friedrich Hussong: Das russische Ei, eine Auslese, August Scherl, 1924.

Washington Irving: Die Alhambra oder Das neue Skizzenbuch etc., Frankfurt a. M., J. D. Sauerländers Verlag. — Gottfried Crayons Skizzenbuch, ebendort, 1846. — Bracebridge-Hall oder Die Charaktere, ebendort, 1846. — Skizzenbuch, Reclam U. B.

Jens Peter Jacobsen: Gesammelte Werke, Insel-Verlag.

Johst (siehe Rockenbach).

Jerome K. Jerome: Three Men in a Boat, Tauchnitz.

Max Jungnickel: Sorge 13, Novellen, 1923, Verlag Konegen, Wien, Leipzig (Ernst Stülpnagel). — Das närrische Lesebuch, Mosaik-Verlag, Berlin, 1923.

Gottfried Keller: Sieben Legenden mit den Quellenlegenden Kosegartens, Reclam U. B. — Das Sinngedicht, Reclam U. B.

Hermann Kesser: Novellen, Verlag von Huber & Co., Frauenfeld und Leipzig.

E. v. Keyserling: Gesammelte Erzählungen in 4 Bd., S. Fischer, Berlin.

Rudyard Kipling: Ausgewählte Werke, herausg. von Hans Reisiger, Paul-List-Verlag, Leipzig.

Egon Erwin Kisch: Der rasende Reporter, Erich-Reiß-Verlag, Berlin, 1925.

Käthe Klein: Die Baedeker-Zeitung und ihre Vorgängerin in Essen, Fredebeul & Koenen, Essen, 1927.

Heinrich v. Kleist: Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe von E. Schmidt, Bibliographisches Institut, Leipzig.

Heinrich E. Kromer: Von Schelmen und braven Leuten, Staakmann, Leipzig.

Manfred Kyber: Grotesken, Walter Seifert-Verlag, Stuttgart, Heilbronn.

Lernet-Holenia (siehe Rockenbach).

Lersch (siehe Rockenbach).

Lessing: Werke, Helios Klassiker.

Detlev v. Liliencron: Kriegsnovellen, Schuster & Löffler, Berlin. — Roggen und Weizen, Erzählungen, Schuster & Löffler, 1900.

E. G. Erich Lorenz und Georg von der Vring: Erzähl, Kamerad, Verlag von W. Kohlhammer, Stuttgart.

Guy de Maupassant: Erzählungen, übersetzt von Meyer, Otto-Wessel-Verlag, Lübeck, 1924. — Ausgewählte Novellen, übers. von Hedda und Arthur Moeller van den Bruck, Reclam U. B.

Meinhard (siehe Rockenbach).

Max Mell: Morgenwege, Reclam U. B.

Meridies (siehe Rockenbach).

Prosper Mérimée: Ausgewählte Novellen, übersetzt und eingeleitet von Richard Schaukal, Georg Müller, München. Leipzig. 1908.

Konrad Ferdinand Meyer: Kleinere Novellen, Leipzig, Hesse & Becker-Verlag.

Alfred de Musset: Ausgewählte Novellen, Artur Wolf-Verlag, Wien, 1923.

Penzoldt (siehe Rockenbach).

Edgar Allan Poe: Werke in 10 Bänden, Herausgegeben von Arthur und Hedda Moeller van den Bruck, Bruns, Minden. — Seltsame Geschichten, Reclam U. B. — Englische Ausgabe, The complete works of Edgar Allan Poe, edited by James A. Harrison, New York, 1902.

Poggio: Übersetzung von Alfred Semerau, Leipzig, Deutsche Verlagsaktiengesellschaft, 1905.

Alfred Polgar: An den Rand geschrieben, Essays, Rowohlt, Berlin, 1927. — Schwarz auf Weiß, Essays, ebenda, 1929.

Josef Ponten: Die Uhr von Gold, Novelle, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, — Die Bockreiter, Novelle, ebenda, — Volk auf dem Wege, Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart.

Thomas de Quincey: Bekenntnisse eines Opiumessers, Deutsch von Hedda und Arthur Moeller van den Bruck, Julius Barth-Verlag, Berlin, 1902.

Rasche (siehe Rockenbach).

Rainer Maria Rilke: Erzählungen und Skizzen aus der Frühzeit, Insel-Verlag, Leipzig.

Rinn (siehe Alverdes).

Martin Rockenbach: Kurzgeschichten, Wege nach Orplid, 15. Bd., Orplid-Verlag, München-Gladbach und Köln. — Rückkehr nach Orplid, Dichtung der Zeit, 1924, Fredebeul & Koenen, Essen.

Wilhelm Schäfer: Wie entstanden meine Anekdoten, Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft, Bonn. — Gesammelte Anekdoten, Georg Müller, München.

Schiller: Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe in 20 Bd. von Otto Güntter und Georg Witkowski, Leipzig, Max Hesses Verlag, 1910.

Johannes Schlaf: In Dingsda, Prosalyrik, Insel-Verlag, Leipzig.

Schlegel: Jugendschriften, Herausg. von Minor, 2. Bd.

Heinz Schmid-Dimsch: Ganz Deutschland lacht, Lindauersche Universitätsbuchhandlung München, 1928.

Wilhelm Schmidtbonn: Die 70 Geschichten des Papageien, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart und Berlin. — Hinter den sieben Bergen, Erzählungen, Reclam, Leipzig.

Wilhelm v. Scholz: Der deutsche Erzähler, Kurze und ganz kurze Erzählungen, von deutschen Dichtern erzählt, Wilhelm Langewiesche-Brandt. Ebenhausen bei München.

Schwabe (siehe Rockenbach).

Wilhelm Stegemann: Herausgeber der Zeitschrift „Kurzgeschichten unserer Schweizer Autoren", Zürich (bisher 1. Jahrgang 1933/34).

Steguweit (siehe Rockenbach).

Robert A. Stemmle: Moritaten und Volksballaden, Ja, ja, ja, s' ist traurig, aber wahr. Acht ergreifend hochtragische Moritaten und Volksballaden.

Lawrence Sterne: Empfindsame Reise, Reclam U. B.

Robert Louis Stevenson: Gesammelte Werke, Buchenau und Reichert, München.

Storm: Gesammelte Werke, Helios-Klassiker.

Karl Hans Strobl: Beelzebubs Meerschaumkopf, Phantastische Novellen, Europäischer Verlag, Wien, Berlin, Leipzig, Bern, 1924.

Süßkind (siehe Rockenbach).

Tieck: Gesammelte Schriften, Ausgabe Minor, bei Kürschner.

Karl Trimper, Herausgeber der Zeitungskorrespondenz „Die nationale Kurzgeschichte", Kassel.

Anton Pawlowitsch Tschechow: Deutsche Gesamtausgabe, 5 Bd., Diederichs, Jena. — Humoresken und Satiren, Reclam U. B.

Iwan Turgenjew: Deutsche Gesamtausgabe von Buek und Wildhagen, München, Georg Müller, 1910. — Russische Gesamtausgabe in 12 Bd., Petersburg, 1898.

Mark Twain: Ausgewählte Skizzen, Reclam U. B.

Will Vesper: Velhagen & Klasing, Deutsche Lesebogen 166.

v. d. Vring (siehe Lorenz).

Walser (siehe Rockenbach).

Oscar Wilde: Werke in 2 Bd., Knaur, Berlin.

Winckler (siehe Rockenbach). — Der tolle Bomberg, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart und Berlin. — Doktor Eisenbart, ebenda. —

Wirz (siehe Rockenbach).
Zech (siehe Rockenbach).

Für die aus Anthologien, Zeitungen und Zeitschriften entnommenen Stoffe sind die betreffenden Autoren nur im Falle Rockenbach aufgeführt und müssen im übrigen mit Hilfe des Personenregisters aufgesucht werden.

Personenregister.

About 141.
Ahrens 158.
Albright 139.
Aldrich 141.
Altenberg 23, 104, 120.
Alverdes 33, 35, 37, 39, 41, 57, 159.
Andersen 16, 21, 23, 40, 55.
Anstey 10, 142.
Anthon 14.
Arens 38, 41.
Arnold 28.
Assisi 38.
Auburtin 42, 60.
Aulich 37, 41.

Bafour 139.
Baldwin 8, 11, 16, 105, 135, 139 f.
Barric 9.
Baudelaire 21.
Bebel 39.
Beielstein 2, 37, 41.
Bekker 37, 41.
Bergengruen 37, 41, 57.
Berger 31.
Berthold 37, 41.
Bethge 37, 41.
C. Beyer 13.
H. Beyer 159.
Binding 38, 130.
Bischoff 34, 35.
Bishop 141.
Bismarck 42.
Bjelyj 22.
Björnson 141.
Blankenburg 152.
Blunck 37, 41, 130, 162.
Boccaccio 4, 6, 8, 11, 13, 16, 17, 26, 29 ff., 38, 41, 42, 44, 48, 49, 55, 57, 60, 62, 70 126, 132, 141, 152, 153, 154, 155, 160, 161.
Bonin-Ponitz 37, 41.
Borcherdt 33, 41, 150, 152, 159.
Börne 54.
Breitbach 36.
Britting 34, 35, 57.
Bruch 32 152.
Bucholtz 37.
Buek 26.
Bunner 141.
Burnett 141.

Cable 141.
Canby 5, 7, 9, 41, 104, 135, 138 f., 140, 141.
Carlyle 14.
Carossa 130.
Casanova 31.
Cervantes 152.
Chaucer 5 ff., 8, 10, 15, 138.
Cheriton 5 f.
Chesterton 10 142.
Cobb 52.
Conrad 29, 30.
Cooper 8.
Coppée 141.
Cube 38.

Daeubler 30.
Daudet 141.
Dauthendey 120.
Debussy 22.
Dickens 21.
Dobson 141.
Dovifat 2, 41.
Doyle 10, 20, 141.
Droste-Hülshoff 63.
Dworzack 37, 41.

Eckermann 148, 153.
Eichendorff 69.
Eidlitz 34.
Ellinger 15.
Elster 33, 150.
Engelhardt 26.
Ernst 1, 21, 38, 44, 47, 57 63, 106, 120, 150, 151, 152, 155 f., 160.

Eschenberg 152.
Esenwein 9, 11, 17 25, 28, 104, 105, 135—138.
Euringer 34, 35, 41.
Ewers 13, 29, 30, 37.

Fehr 144 f.
Feuchtersleben 152.
Fink 31.
Fiorentino 38.
Fischart 110.
Flaubert 23.
Fleißer 36.
Floerke 31.
Flögel 39.
Franck 1, 3, 5, 20, 21, 22 25, 29, 32, 33, 34, 35, 39, 40,41, 42, 43 44, 47, 51, 56, 63—130, 131, 132, 151 152, 155, 156 f., 161, 162.
Freytag 141.
Fritz 143 f.
Fuege 34.

Gabelentz 37.
Garschin 22.
Gautier 9, 141.
Gehrke 37, 41.
Gerken 122.
Gervais 37, 41.
Glaßbrenner 122.
Godwins 10, 141.
Goethe 13 15, 67, 69, 129, 133, 148, 152, 153 f.
Gogol 40.
Gomulicki 22.
Goodrich 139.
Gorkij 22.
Gotthelf 39.
Gower 7, 15.
Graf 36, 151.
Griese 130.
Grimm 41, 130.
Grimm (Brüder) 68, 133.
Grimmelshausen 39, 126.
Grolman 24, 31, 32, 33, 41, 67, 69 127, 147 f., 151, 152, 153, 155, 156, 159 161.
Gruener 14.
Grüninger 30.
Guntermann 38.
Gutzkow 152.

Hale 141.
Halm 21, 22, 23, 24, 26, 27, 33 40, 104, 130, 133, 134, 135, 145 f., 148.
Hamilton 139.
Harich 13.
Hart 152.
Harte 10 12, 16, 134, 141, 142, 144.
H. Hauser 37.
O. Hauser 30.
Hawthorne 8, 9, 10, 127, 133, 137, 141, 142.
Heath 14.
Hebel 5, 38, 39, 42, 43, 46 47, 52, 62, 68, 161.
Hebbel 152.
Heichen 30.
Heine 21, 54.
Heller 30.
Hemingway 36.
Henschel 37, 41.
Herberger 39.
Herke 34.
H. Hesse 37, 38, 57.
O. E. Hesse 59.
Hettner 152.
Heyse 1, 40 63, 67, 70, 126, 152, 154 f., 157.
Hillekamps 34.
Hinz 71.
Hirsch 32, 152.
Hoffmann 5, 8, 11, 13—19, 21, 25, 44, 52.
Hofstaetter 150.
Hohlbaum 37.
Holz 120.
Horschitz 36.
Huhnhäuser 71.

Irving 8, 9, 10 40, 42, 60, 137, 142.

Jacobs 10, 142.
Jacobsen 23.
James 141.
Jean Paul 38, 55.
Jerome 10, 142.
Jewett 141.
Johst 34.
Jolles 30.
Jungnickel 23, 37, 47, 106.

A. Keller 38.
G. Keller 44, 152.
Kerner 39.
Kerr 23, 120.
Kesser 13.
Keyserling 27.
Kipling 9, 10, 16, 20, 22, 66, 126, 127, 139, 142, 143, 144 f.

Kirchhof 133.
Kirchhoff 39.
Kisch 37.
Klabund 30, 42.
Kleist 1, 2, 5, 38, 39, 42, 43 44, 46, 62, 67, 68, 69, 70, 125, 147 156, 158, 161, 162.
Kluge 133.
Knopf 37, 41, 151.
Kohlhofer 38, 41.
Kolbenheyer 130.
Kraus 29.
Kreker 37, 41.
Kromer 39. 42, 52.
Kyber 38.

Langer 33, 148 ff.
Laube 152.
Lenz 133.
Lernet-Holenia 34.
Lersch 34, 35.
Lessing 21, 126.
Lichtenberg 39.
Liliencron 120.
Lindau 141.
Lindener 39.
Longfellow 8.
Lorenz 35.
Lucka 15.
Ludwig 121.
Lukacs 32, 152.
Luther 28, 106.

Maack 13.
Maassen 13.
Mabie 104, 136.
Macchiavelli 38.
Mackensen 42.
Maeterlink 23.
Mahrholz 7, 23, 33, 36, 37, 143.
Makart 55.
Mann 57.
Manuel 38, 41.
Marggraf 38 41.
Masuccio 38.
Matthews 8, 104, 135, 139, 140 f.
Maupassant 4, 9, 13, 20—29, 40, 42, 52, 54, 104. 106, 136, 137, 139, 141.
Meinhard 34.
Meißner 39.
Mell 37, 130.
Meridies 34.
Mérimée 9, 24, 141.
Merker 26, 32, 67, 153, 158.
Fr. Meyer 23.
K. F. Meyer 60.
P. M. Meyer 33, 134 f., 143, 145 152.
Meyrink 13.
Mielke-Homann 158.
Mitchell 152.
Moeller-Bruck 8, 23.
Moers-Koenig 37, 41.
Molo 8.
Moltke 42.
Möser 39.
Müller-Freienfels 152.
Müller-Partenkirchen 37, 42.
Müller-Wien 13.
H. Müller 39.
Munck 44.
Mundt 152.
Murfree 141.
Muschler 60.
Musset 24, 141.

Nietzsche 152.
Novalis 21.

Onfreed 31.
Ouida 142.

Paquet 42, 60.
Pauli 39.
Payn 142.
Penzoldt 34.
Perry 8, 135, 139.
Peters 150.
Petsch 32, 63, 67 152, 155.
Philips 142.
Plessow 44.
Poe 4, 8—19, 20, 21, 24, 25, 28, 52, 104, 127, 133 ff., 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142.
Poggio 31, 41, 42, 49, 62, 160.
Polgar 37.
Pongs 32, 63, 152.
Ponten 41, 160. 161.
Pückler-Muskau 39.

Rasche 34. 35.
Rauch 33, 37, 41.
Reuter 42, 47.
Richepin 141.
Riha 37, 41.
Rinkhart 68.
Rinn 33, 35, 39, 147, 159.
Rockenbach 33, 34, 36 41, 146, 148, 158, 160.
Roda-Roda 67.
Rodenbach 156.
Rohde 4, 67, 152, 157.

Rosegger 42.
Rosen 38.
Rösler 37, 41, 42, 48, 151.
Rostowzeff 26.
Ruckelshausen 36.

Sacchetti 38, 158.
Saxo Grammaticus 109.
Scott 14, 15.
Seidel 130.
Semerau 31.
Seuffert 152.
Shakespeare 7.
Sleidanus 39.
Sling 37.
Soergel 33 63, 130.
Soltau 29, 30, 31.
Speckmann 42, 47.
Süskind 34.

Schäfer 1,2 35, 39, 40, 41, 42, 43, 50, 51, 57 60, 62, 67, 68, 71, 127, 150, 155, 157, 158.
Scheidenreißer 133.
Schempp 37, 151.
Schiller 133, 152, 153.
Schilling 30.
Schlaf 23, 120.
Fr. Schlegel 30, 140, 151, 152 f., 153, 154 157, 158.
Wilh. Schlegel 154.
Schmid-Dimsch 33.
Schmidtbonn 37, 38, 68.
O. A. H. Schmitz 37.
Schnack 130.
Schnitzler 57.
Scholz 156.
Schubart 39.
Schücking 37, 41.
Schuppius 39.
Schüßler 41.
Schuster 143.
H. Schwalbe 37, 41.
T. Schwalbe 34.

Stammler 26, 32, 67, 153, 158.
Stegemann 33, 41.
Steguweit 34.
A. Stein 41.
O. Th. Stein 38, 41.
Stemmle 37.
Sterne 8, 16, 24.
Stevenson 9 10, 16, 20, 127, 139, 140, 141, 143.
Stieler 133.
Stockton 71.
Storm 48, 67, 69, 106, 152.
Straub 42.
Strobl 13, 37.
Sturz 39.

Thieß 42.
Thon 123.
Tieck 11, 13, 16, 44, 124, 152, 154 162.
Trimper 33.
Tschechow 4, 8, 13, 16, 20—29, 40, 42 54, 58 f., 104, 106, 110, 130, 145, 146, 147, 149.
Tucholsky 37.
Tünger 39.
Turgenjew 23, 24, 26, 27, 40, 54, 55, 106, 120, 141.
Twain 10, 40 42, 142, 144.

Vark 33, 150.
Vesper 37, 130.
Vischer 152, 154, 161.
Vitry 6.
Vring 35, 42.

Waldis 133.
Waliszewski 28.
Walser 34.
Walzel 32, 120, 121, 122 152, 153.
Watzlick 37.
Wellbrock 30.
Wells 10.
Wesselski 29, 30, 31.
Wickram 39.
Wieland 152.
Wieser 36, 143.
Wilamowitz 152.
Wilde 22, 23, 156.
Wildhagen 26.
Wilmans 133.
Winckler 34, 37, 39, 40, 42 157, 158.
Witte 30, 31.
Wirz 34.
Wood 142.
Woolson 141.
Wrede 56.
Wülker 10, 141 ff.

Zech 34.
Zetterström 42, 53.
Ziethen 42.
Zimmern 39.
Zincke 32, 152.
Zolà 22, 25, 141.

Lebenslauf.

Ich bin am 10. Oktober 1911 zu Essen geboren und genoß dort meine Ausbildung bis zum Abiturium auf dem Realgymnasium „Goetheschule". Mein Vater, der Studienrat und Kirchenmusikdirektor Jakob Ebing, erteilte mir Unterricht in der Musik, die mir die liebste Kunst ist. In den Jahren 1930 bis 1934 hörte ich an den Universitäten Bonn (bei Verweyen, Rothacker, Walzel und Goetz), Berlin (bei Spranger, Petersen, Brinkmann und Dofivat) und Münster (bei G. Müller, Wackernagel und K. Meyer) Philosophie, Psychologie, germanische und slavische Philologie, Kunstgeschichte und Zeitungswissenschaft. In diesen Jahren verbrachte ich außerdem je 3 Monate in der Pressestelle des Vereins f. d. Bergbaulichen Interessen zu Essen und am Scherl-Verlag in Berlin. Das Erntehilfswerk der Deutschen Studentenschaft schickte mich vom August 1933 bis zum März 1934 nach Ostpreußen. Im November 1935 trat ich für die Dauer eines Jahres als Freiwilliger in die 5. Kompagnie des 39. Infanterie-Regiments ein. Im Sommer 1933 fand ich Aufnahme in SA. und N. S. D. A. P.

Die erste Anregung zu einer Arbeit über die deutsche Kurzgeschichte erhielt ich schon 1929 durch meinen Lehrer, Herrn Oberstudiendirektor Fritz Meese, dem diese Untersuchung in Dankbarkeit gewidmet ist.